

Band 74 der **ORPHEUS**-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik
herausgegeben von Martin Vogel

Ioannis Zannos

Ichos und Makam

*Vergleichende Untersuchungen zum
Tonsystem der griechisch-orthodoxen
Kirchenmusik und der türkischen
Kunstmusik*

orpheus-Verlag GmbH
Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH
Bonn 1994

Inhaltsverzeichnis

στοὺς γονεῖς μου

© orpheus-Verlag GmbH
Bonn 1994
All rights reserved
Printed in Germany
ISBN 3-922626-74-2

	<i>Seite</i>
VORWORT	15
Anlaß	15
Dankeswort	16
 SYMBOLERKLÄRUNG	 18
Alterationszeichen	18
<i>Alterationszeichen der türkischen Musik (nach Suphi Ezgi)</i>	18
<i>Sonstige Alterationszeichen</i>	18
Vortrags- und Verzierungszeichen	19
<i>Zeichen für Dauer- und Tempoänderungen</i>	19
<i>Zusätzliche Vortragszeichen</i>	19
<i>Verzierungen</i>	19
Analytische Symbole	21
<i>Unterscheidung der Funktion von Tonstufen</i>	21
<i>Analytisches Notationssystem</i>	21
 ZUR TRANSLITERATION	 23
 EINLEITUNG	 24
Allgemeiner Hintergrund	24
<i>Griechische Kirchenmusik</i>	24
<i>Türkische Kunstmusik</i>	25
Die türkische Kunstmusik bei den Griechen	25
Zur Verwandtschaft der byzantinischen und türkischen Musikkultur	30
Beziehung der türkischen zur persischen und arabischen Musik	34
Theoriegeschichtlicher Hintergrund	36
<i>Die Vokalmusik als Basis der byzantinischen Musiktheorie</i>	36
<i>Die Reform der griechischen Musiktheorie um 1800</i>	38
<i>Die Verwandtschaft zur syrisch-byzantinischen ὀκτώηχος</i>	40
Forschungsaufgaben	41
Zum Begriff Tonsystem	42
Zu den Begriffen ἤχος und makam	45
Gliederung und Vorgehensweise	46
Methodologische Einflüsse, terminologische Probleme	48

QUELLEN	49
Musiktheoretische Traktate aus der Neuzeit	49
<i>Griechische Kirchenmusik</i>	49
<i>Türkische Kunstmusik</i>	51
Belege aus der Instrumentalpraxis: <i>kanun</i> und <i>ney</i>	54
<i>Kanun</i>	54
<i>Ney</i>	55
ERSTER TEIL: DAS TONSYSTEM IN DER MUSIKTHEORIE	63
TON	64
Der musikalische Ton (φθόγγος) im Gegensatz zum physikalischen Klang (φωνή, ψόφος) in der antiken Musiktheorie	64
Der musikalische Ton (nagme) in der islamischen Musiktheorie	64
Der Terminus φωνή in der Theorie des Kirchengesangs	65
Φθόγγος und φωνή	66
Tonbenennung und Tonvorrat	67
Θέσις - δύναμις	68
Haupttöne und Nebentöne	69
INTERVALL	71
Definition und Darstellung	71
Intervallkategorien	71
Intervalle der türkischen Musiktheorie	72
<i>Intervalle der "Schule der Systematiker"</i>	72
<i>Intervalle bei Suphi Ezgi</i>	74
<i>Intervalle bei Ekrem Karadeniz</i>	76
Intervalle der griechischen Musiktheorie	78
Angaben in den Lehrschriften vor 1810	78
<i>Die Intervallangaben von Χρύσανθος</i>	81
<i>Intervalle der Ἐπιτροπή</i>	83
<i>Intervalle von Καράς</i>	84
<i>Vergleich der Bundeinteilung von Καράς mit einem von Reinhard gemessenen tanbur</i>	85
Zusammenfassung: Intervallkategorien der griechischen und der türkischen Musiktheorie.	90
Tabellarische Übersicht der Intervalle	92

TETRACHORD	97
Definition	97
Ἑστῶτες und κινούμενοι:	
Feste und bewegliche Töne im Tetrachord	98
Die γένη (Tongeschlechter)	99
Die Formen des Tetrachords (εἶδη)	100
Das Tetrachord in der griechischen Kirchenmusik	102
Das chromatische Tongeschlecht im Mittelalter	103
<i>Späte Anerkennung des chromatischen Tetrachords in der arabisch-persischen Musiktheorie</i>	103
<i>Byzantinische und nachbyzantinische Quellen</i>	107
<i>Zusammenfassung: Indizien für das "chromatische" Tetrachord im Mittelalter</i>	115
Gattungen und χροαί in der neueren griechischen Musiktheorie	117
<i>Die Gattungen nach Χρύσανθος</i>	117
<i>Diatonische Gattung</i>	118
<i>Chromatische Gattung</i>	121
<i>Enharmonische Gattung</i>	123
<i>Die Gattungen der Ἐπιτροπή</i>	124
<i>Die Gattungen nach Καράς</i>	125
Die Tetrachorde und Pentachorde von Suphi Ezgi	126
<i>Diatonische Gattung</i>	126
<i>Reine oder "neutrale" Terz?</i>	128
<i>Fiktive Tetrachorde: segāh und saba</i>	130
<i>Chromatische Gattung</i>	132
Eine analytisch begründete Typologie der Intervallstrukturen	133
<i>Gattungen</i>	133
<i>Χροαί</i>	133
<i>Varianten und Spezialfälle</i>	135
Vergleichender Überblick	136
<i>Diatonische Gattung</i>	136
<i>Chromatische Gattung</i>	136
Die chromatische Gattung:	
Vergleichende Übersicht der Definitionen	137
KONSONANZ	139
Die Terz als konsonantes Intervall	139
Melodisch-funktionelle Deutungen des Begriffes συμφωνία	141
<i>Zur Interpretation des Begriffs "σύμφωνος"</i>	141
<i>Die Definition von σύμφωνος bei Πτολεμαῖος</i>	141

<i>Melodischer Wohlklang als "Konsonanz" bei al-Fārābī</i>	142
<i>Dissonanz- und Konsonanzkriterien für Tonleitern bei Ṣaṭī al-Dīn</i>	145
<i>Funktionelle Deutung der Intervallkategorien</i>	146
<i>ὁμόφωνος, σύμφωνος, παράφωνος, ἐμμελής</i>	148
<i>Die Konsonanz- und Dissonanzkategorien von Kantemir</i>	148
TONLEITER	151
Tonleistersysteme in der griechischen Musiktheorie	151
<i>Probleme der Rekonstruktion und Schilderung</i>	151
<i>Die Tonleiter der ὀκτώηχος</i>	152
<i>Die Tonleistersysteme des Ἀγιοπολίτης und des ἄσμα</i>	153
<i>Das σύστημα τέλειον in der griechischen Kirchenmusik</i>	155
<i>Das σύστημα ἔλασσον</i>	161
<i>Συστήματα wiederholter Intervallmodule</i>	163
Die Gebrauchstonleiter der türkischen Musik	164
<i>Die diatonische Grundtonleiter der türkischen Musik</i>	164
<i>Die Tonleiter der arabisch-persischen Musik nach Κύριλλος</i>	166
<i>17-, 24-, und 41-stufige Gebrauchstonleiter</i>	170
ἮΧΟΙ UND MAKAMLAR	172
Probleme der Beschreibung und Klassifizierung der Modi	172
<i>Kategorien der Modi</i>	172
<i>Gliederungskriterien</i>	173
Definition und Beschreibung der ἦχοι	174
<i>Bezeichnungen von Tonarten und Tonartenbeziehungen</i>	174
<i>(κύριοι, πλάγιοι, μέσοι, φθοραί)</i>	174
<i>Bezeichnungen der Zweige (Ableitungen) und Relationen der ἦχοι</i>	184
<i>Tonarten- und Tonstufensignaturen (μαρτυραί)</i>	187
<i>Bestandteile des ἦχος in der neugriechischen Musiktheorie</i>	190
Die ἦχοι der griechischen Musik nach Καράς	192
Begriffe für die Definition und Beschreibung der makamlar	194
Gliederungen der makamlar	197
<i>Zeitgenössische Gliederungen</i>	197
<i>Theoriegeschichtlicher Hintergrund der makam-Gliederung</i>	198
<i>Kantemir's Klassifizierung der Modi</i>	200

ZWEITER TEIL: DAS TONSYSTEM AUS ANALYTISCHER SICHT 202

TRADITIONELLE UND ZEITGENÖSSISCHE BESCHREIBUNGEN	203
MODALER PHÄNOMENE	203
Grundlegende melodische Phänomene	203
Das melodische Gerüst und seine Realisierungen	204
<i>Melodisches Gerüst ("Melodiemodell", "melodischer Kern")</i>	204
<i>Ornamentierungspraktiken in den verschiedenen Gattungen</i>	205
<i>Kleine Ornamente bei der Aufführung</i>	207
<i>Ornamentierung bei der Niederschrift eines Stückes</i>	208
<i>Ἐξήγησις (Ausführliche schriftliche Interpretation notierter melodischer Wendungen)</i>	208
<i>Καλλωπισμός (Ornamentierende Bearbeitung einer Komposition)</i>	209
Funktionen, Beziehungen und Strukturen von Tönen	209
<i>Gerüstton</i>	209
<i>Attraktionspunkt</i>	211
<i>"Melodic axis" und "Zentralton"</i>	212
<i>Tonebene</i>	212
<i>Strebeton, ἑλξίς</i>	213
<i>Attraktionston</i>	214
<i>"Tonraum" und "Feld"</i>	214
<i>Ebenenton</i>	215
Tonraumstrukturen der ἦχοι und makamlar	215
<i>Makam als Folge von Feldern</i>	215
<i>Gliederung der Tonräume</i>	216
<i>Feldcharakteristika melodischer Elementarphrasen</i>	217
<i>Enge und weite Affinität</i>	220
<i>Die Pause als formbildendes Element</i>	220
<i>Drei- und vierteilige Formen in der türkischen Kunstmusik</i>	222
ANALYTISCHE BEGRIFFE UND FORMBILDENDE PRINZIPIEN	223
Tonbezeichnungen und Tonstrukturen	223
<i>Hauptton (Bezugston)</i>	223
<i>Ebenenton</i>	223

<i>Nebenton</i>	224
<i>Strebeton</i>	224
<i>Feld</i>	224
<i>Bestimmung des Haupttons in einem Feld oder Tonraum</i>	226
<i>Tonraum</i>	227
<i>Zentralton</i>	227
Melodische Strukturen und Einheiten	227
<i>Melodisches Gerüst</i>	227
<i>Gerüst-Motiv</i>	228
<i>Phrase</i>	228
<i>Satz und Satzteile</i>	228
Formbildende Prinzipien	228
<i>Umspielung</i>	229
<i>Wiederholung</i>	230
<i>Konvergenz</i>	232
<i>Verflechtung</i>	232
<i>Gerüst-Verdoppelung</i>	234
<i>Verdichtung</i>	235
<i>Diminution</i>	236
<i>Graduelle Weitung von Feldern</i>	242
<i>Verflochtene konvergente Melodiegerüste</i>	243
<i>Gleichgewicht</i>	244
<i>Symmetrische Tonraumbildungen</i>	244
<i>Symmetrische melodische Gerüste</i>	245
TONRÄUME	246
<i>Gliederung der Modi nach Tonräumen</i>	246
Tonraum- und Felder-Gruppen	247
<i>Kriterien und Methodologie</i>	247
<i>Umriss der g-Gruppe</i>	248
<i>Umriss der a-Gruppe</i>	250
<i>Umriss der h-Gruppe</i>	252
<i>Umriss der c-Gruppe</i>	253
Die g-Gruppe	255
<i>Quint-Gebilde I</i>	255
<i>Quint-Gebilde II</i>	258
<i>Quart-Gebilde</i>	259
<i>Großterz-Gebilde</i>	261
<i>Kleinterz-Gebilde</i>	262
Die a-Gruppe	265

<i>Quint-Gebilde</i>	265
<i>Quart-Gebilde</i>	268
<i>Großterz-Gebilde</i>	269
<i>Kleinterz-Gebilde</i>	269
<i>Der Tonraum der diatonischen Tonleiter auf πα (d)</i>	
<i>bzw. dugah (a)</i>	270
<i>Der makam hüseini - πλάγιος πρώτος und seine "Zweige"</i>	271
<i>Die "Zweige" des πλάγιος πρώτος</i>	273
Die h-Gruppe	276
<i>Quint-Gebilde</i>	276
<i>Quart-Gebilde</i>	276
<i>Großterz-Gebilde</i>	277
<i>Kleinterz-Gebilde</i>	277
<i>Die δεύτερος - Modi</i>	277
<i>hicaz (πλάγιος δεύτερος) und hüzzam (δεύτερος)</i>	277
<i>hicaz und hüzzam am kanun, tanbur, ney und kemençe.</i>	279
<i>Alternative Formulierung der Intervalle von makam hicaz - Terminologisches</i>	280
<i>Unterschied der Modalstruktur von hicaz und hüzzam</i>	
<i>bzw. ήχος πλάγιος δεύτερος und δεύτερος</i>	281
<i>Hicaz nach Κύριλλος</i>	282
<i>Hicaz nach dem seyir von Κηλιτζανίδης</i>	284
<i>Zur Charakteristik (ήθος) von δεύτερος und πλάγιος δεύτερος</i>	285
<i>Die hicaz-Familie (hicaz ailesi)</i>	287
Die c-Gruppe	290
<i>Quart-Gebilde</i>	290
<i>Terz-Gebilde</i>	291
DRITTER TEIL: TRANSKRIPTIONEN UND ANALYSEN	292
Beispiel 1. Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα, ήχος βαρὺς	293
Beispiel 2. Γεύσασθε καὶ ἴδετε, ήχος πρώτος	302
Beispiel 3. Καὶ εὐλογημένος, ήχος πλάγιος τοῦ πρώτου	312
Beispiel 4. Ἐν τῇ βροντῷ καμίνῳ, ήχος πρώτος πεντάφωνος	322
Beispiel 5. Τριαδικὰ ὄρθρου, ήχος δεύτερος	331
Beispiel 6. Κεκραγάριον, ήχος πρώτος	339

Beispiel 7. Ἦδη βάπτεται κάλαμος, ἦχος πλάγιος τοῦ τετάρτου	348
Beispiel 8. Καταβασία τῶν Χριστουγέννων, ἦχος πρῶτος τετράφωνος	353
Beispiel 9. Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα, ἦχος βαρὺς	367
Beispiel 10. Στιχηρὰ τῶν αἰνῶν, ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου	373
Beispiel 11. Καταβασία τῆς Ἀναλήψεως, ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου (νάος)	383
Beispiel 12. Πόρνη προσῆλθε, ἦχος τρίτος	387
Beispiel 13. Κεκραγάριον, στιχολογία, ἦχος πρῶτος	392
Beispiel 14. <i>makam ferahfezā</i>	404
Beispiel 15. <i>makam ferahfezā</i>	422
Beispiel 16. <i>makam bestenigār</i>	426
Beispiel 17. <i>makam evicara</i>	433
Beispiel 18. <i>makam hüseini</i>	441
Beispiel 19. <i>makam hüseini</i>	449
Beispiel 20. <i>makam segāh</i>	453
Beispiel 21. <i>makam gülizar</i>	459
Beispiel 22. <i>makam uşşak</i>	465
Beispiel 23. <i>makam kürdili hicazkār</i>	472
Beispiel 24. <i>makam pençgāh</i>	477
Beispiel 25. <i>makam evicara</i>	484
Beispiel 26. <i>makam nikriz, makam uşşak</i>	490
Beispiel 27. <i>makam şehnaz, makam hüseini</i>	497
Beispiel 28. <i>makam pençgāh</i>	509
Beispiel 29. <i>makam sazkar</i>	516
Beispiel 30. <i>makam beyāt</i>	522
Beispiel 31. <i>makam tāhir</i>	525
Beispiel 32. <i>makam sabā</i>	527

SCHLUSS

531

ANHANG

533

Angaben zu den Interpreten und konsultierten Musikern

*Tanbūrī Cemil Bey (1871 - 1916)**Niyazi Sayin (1927 -)**Necdet Yaşar (1930 -)**Ihsan Özgen**Arif Erdebil**Ömer Erdogdular**Hüsnü Anıl (1931 -)*533
533
533
534
534
534
535
535*Θρασύβουλος Στανίτσας, (1910-1987)*

535

Παναγιώτης Τσινάρας

535

Γεώργιος Μαυράκης (unbekannt - 1986)

535

Χρήστος Τσολακίδης

536

Διονύσιος Φιρφιρής

536

Die ἦχοι der griechischen Musik nach Καρὰς
sortiert nach Grundton

536

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

539

A. Musiktheorie

539

1. *Antike, hellenistische, mittelalterliche Musiktheorie*

539

2. *Arabische, persische und osmanische Musiktheorie*

540

3. *Lehrschriften zur griechischen Kirchenmusik vor 1810*

540

4. *Griechische musiktheoretische Werke nach 1810*

541

5. *Griechische Werke über osmanische Kunstmusik*

542

6. *Türkische Musiktheorie nach 1900*

542

7. *Neuzeitliche arabische Musiktheorie*

543

B. Musikausgaben

543

Griechische Kirchenmusik

543

Türkische Kunstmusik

544

C. Sekundärliteratur

544

D. Musikaufnahmen

550

1. *Türkische Kunstmusik*

550

2. *Griechische Kirchenmusik*

552

VORWORT

Anlaß

Den Antrieb für meine Beschäftigung mit der türkischen Kunstmusik gab mein Interesse für das Instrument kanun (κανονάκι). Das kanun wird in Griechenland als eines der geeigneten Instrumente für das Erlernen der Intervalle der griechischen Musik angesehen. Doch bis vor einigen Jahren gab es nach dem Tod des aus Konya stammenden Νικόλαος Στεφανίδης in Griechenland kaum jemanden, der dieses Instrument richtig lehren konnte. Es verhält sich dabei wie mit anderen Musikinstrumenten, welche früher von Griechen gespielt wurden, jetzt aber nur noch in der Türkei zu lernen sind. Diese Instrumente gehören zur Tradition der Kunstmusik des osmanischen Reiches. Das Verhältnis der christlich-orthodoxen Griechen zu dieser Tradition ist zwiespältig. Einerseits wurden die Musikinstrumente allgemein seit dem frühen Mittelalter in der Kirche verboten. Andererseits scheint es, daß außerhalb der Kirche die vokale und die instrumentale Musik stets miteinander verbunden waren. Weiterhin wird die osmanische Kunstmusik auch als Erbe der Musik des oströmischen Reiches angesehen. Viele Musiktheoretiker beriefen sich auf die Instrumentalmusik und betrachteten sie als notwendige Grundlage. Ein Vergleich der griechischen und türkischen Musiktheorie und ihrer Beziehung zur Praxis ist deshalb erforderlich. Die vorliegende Arbeit kann als eine Vorarbeit für einen solchen Vergleich betrachtet werden. Gleichzeitig aber wird angestrebt, analytische Methoden zu entwickeln, die zu einem tieferen Verständnis sowohl dieser musikalischen Traditionen als auch der modalen Melodik im Allgemeinen führen.

Dankeswort

Einem Stipendium der Universität Hamburg verdanke ich die Möglichkeit, Forschungsreisen in der Türkei zu unternehmen und das Studium frei von finanziellen Sorgen zu beenden. Weiterhin möchte ich meinen tiefsten Dank an den Betreuer der vorliegenden Arbeit Herrn Prof. Constantin Floros ausdrücken, dessen tiefe Einsicht in die Musikwissenschaft mir ständig ein Wegweiser war. Prof. Albrecht Schneider möchte ich ebenfalls für die vielen anregenden Diskussionen und den Beistand in wichtigen Unternehmen im Rahmen dieser Arbeit danken. Prof. Christoph Hohlfeld hat bei der Erarbeitung des analytischen Instrumentariums durch seine Schriften und seine Kenntnisse, die er mir zur Verfügung gestellt hat, einen wesentlichen Beitrag geleistet. Hierfür bin ich ihm sehr dankbar. Prof. Athanasios Kambylis danke ich für die Korrektur problematischer Stellen aus den griechischen Lehrschriften sowie für seine Interpretationsvorschläge, die oft auch neue musikalische Perspektiven eröffneten, nicht zuletzt bei der Handschrift EBE 899, deren Ausgabe er bei meiner Magisterarbeit betreute. Λυκούργος Ἀγγελόπουλος stellte mir seine sehr breiten und tiefen Kenntnisse der griechischen Kirchenmusik, seine praktische Erfahrung sowie sein gesammeltes Material zur Verfügung. Ich hätte mir keinen besseren Diskussionspartner und Lehrer wünschen können.

Feldforschungsaufenthalte in Istanbul, unterstützt durch eine Geräte-Leihgabe des Berliner Museums für Völkerkunde, Abteilung Musikethnologie, genehmigt durch Prof. Arthur Simon, lieferte eine Fülle von Material, das eine wichtige Grundlage der vorliegenden Arbeit bildete. Für diese Unterstützung möchte ich meinen Dank ausdrücken. Ich danke der orthodoxen Gemeinde von Çengelköy und insbesondere Νυμφόρος Μεταξάς, dem Kirchensänger bei Ἅγιος Γεώργιος in Çengelköy, für ihre Gastfreundschaft und dafür, daß ich bei ihnen als Helfer im Gottesdienst die Kirchenmusik in der Praxis kennenlernen durfte.

Meine Einführung in die Praxis der türkischen Musik verdanke ich Niyazi Sayin, Ihsan Özgen, Agnes Agopian, Arif Erdebil, und Errol Deran. Γεώργιος Μαυράκης, Παναγιώτης Τοινάρας und Χρήστος Τσολακίδης erlaubten mir, sie während des Gottesdienstes oder auch bei anderen Anlässen aufzunehmen. Allen diesen meinen Lehrern in griechischer und türkischer Musik sei hier gedankt, nicht nur für das wertvolle Material und die Informationen, sondern auch für die mit ihnen gemachte

Erlebnisse, die mir etwas vom Geist dieser Musik vermittelten, was ich sonst nicht erfahren könnte.

Diese Arbeit wäre nicht ohne die Hilfe und moralische Unterstützung von Herrn Dr. Uwe Seifert, Herrn Ludger Kreuzheck, Herrn Frank Harders, Herrn Jörgen Torp, Herrn Masahiro Nishio, Herrn Steffen Schulze und Frau Gitta Wilke zu einem guten Ende gekommen. Ihnen gehört mein Dank. Die Eingabe der Transkriptionen im Rechner verdanke ich meiner Frau Mari Tsurumi.

SYMBOLERKLÄRUNG

Alterationszeichen

Alterationszeichen der türkischen Musik (nach Suphi Ezgi)

Die drei in der türkischen Musik gebräuchlichsten Alterationsintervalle sind nach dem System von Suphi Ezgi folgende:

Name	kommata	cents
1. fazla (κόμμα)	1	23
2. bakiyye (λείμμα)	4	90
3. küçük mücennep (άποτομή)	5	114

Dementsprechend werden 6 Alterationszeichen gebraucht:

d	=	1 komma (ca. 23 cents) tiefer
b	=	4 kommata (ca. 90 cents) tiefer
b	=	5 kommata (ca. 114 cents) tiefer
‡	=	1 komma (ca. 23 cents) höher
‡	=	4 kommata (ca. 90 cents) höher
‡	=	5 kommata (ca. 114 cents) höher

Sonstige Alterationszeichen

Für die Transkription und sonstige Angaben, bei denen es nicht um eine (theoretische) Komma-Genauigkeit ankommt, wurden folgende Alterationszeichen gebraucht:


↑	mehr als ein Viertelton höher
↓	mehr als ein Viertelton tiefer
(+)	weniger als ein Viertelton höher
(-)	weniger als ein Viertelton tiefer

Vortrags- und Verzierungszeichen

Zeichen für Dauer- und Tempoänderungen

Abschnitt etwas verzögert	- - - - -
Abschnitt etwas beschleunigt
Verlangsamen, dann a tempo	←..... (stärker:)
Beschleunigen, dann a tempo→ (stärker:)
Dauer um bis etwa 1/3 der angegebenen Dauer verlängert	~
Dauer um über 1/3 der angegebenen Dauer verlängert	~
Dauer um bis etwa 1/3 der angegebenen Dauer verkürzt	~
Dauer um über 1/3 der angegebenen Dauer verkürzt	~

Zusätzliche Vortragszeichen

Portamento von einem unbestimmten Anfangston	
Atemholen oder Kurze Zäsur	~
Vibrato	~

Verzierungen

Bei der detaillierten Transkription von Aufnahmen ist die Unterscheidung von "Note" und "Verzierung" ein Problem. Auch sind oft mehrere Ebenen von "Verzierung" eines Gerüsttons erkennbar. Das Ausschreiben selbst der kleinsten Verzierungen würde einen ungewöhnlich komplizierten Notentext zur Folge haben. Deswegen werden hier rasche Verzierungen meistens durch spezielle Verzierungszeichen notiert. Die Grenzen zwischen Ornament und Hauptmelodie sind verschwommen: dieselbe Formel scheint an verschiedenen Stellen mal flüchtiges Ornament, mal rhythmisch in der Linie eingebautes kleines Motiv zu sein. Ich versuchte in diesem Punkt der jeweiligen Ausführung möglichst treu zu bleiben.

Die Form der Zeichen ist jeweils an Zeichen der griechischen Notation angelehnt, welche ähnliche Bedeutung haben. Anders als bei der griechischen Notation entspricht hier jedem Zeichen nur eine bestimmte Figur. Bei komplizierten Figuren werden mehrere Zeichen miteinander kombiniert. In diesem Fall sind die Figuren der einzelnen Zeichen von unten nach oben gelesen hintereinander zu interpretieren. In der folgenden Tabelle steht rechts neben jedem Zeichen die ihm entsprechende Figur.



Analytische Symbole

Unterscheidung der Funktion von Tonstufen

Zur Hervorhebung von Finalton und Haupttönen der Modi werden dreierlei Notenköpfe benutzt:

- : kein Hauptton im Modus
- : Hauptton
- : Finalton

Analytisches Notationssystem

Der Zweck des analytischen Notationssystems ist das Skizzieren des Umrisses einer Melodie in konziser Form. Der Ursprung dieses Systems ist das Notationssystem von Christoph Hohlfeld, inzwischen aber hat es sich weiterentwickelt. Die Basis der Notation sind Intervallzeichen, welche die grundlegenden Intervallbeziehungen in der Melodie darstellen. Die Intervallzeichen bezeichnen also keine absoluten Tonhöhen, sondern den Abstand der Töne von einem Bezugston. Der Bezugston wechselt innerhalb des Stückes oder oft innerhalb derselben Phrase - ähnlich der Tonika bei der Modulation.

Die Syntax der Notation ist *Bezugston* [*Reihe von Intervallzeichen*]. D.h. der Bezugston wird jeweils am Anfang des Melodieabschnittes, dem er zugrundeliegt, angegeben, und die zu ihm in Beziehung tretenden Töne werden in einer von Klammern abgegrenzten Reihe nachgestellt. Folgende Phrase wird zum Beispiel als f' [0 A 0 A 0 A 0 A 0 A] notiert:



Wenn ein Tongleichzeitig zu mehreren Bezugstönen in Beziehung tritt, dann werden die verschiedenen Bezüge übereinandergestellt, so daß übereinanderliegende Zeichen auf derselben Spalte immer demselben Ton entsprechen; z. B. um im oberen Beispiel das e' als

Oberterz des c' darzustellen, wird das c' als Bezugston in einer getrennten Reihe unterhalb der Hauptreihe notiert. Der Ton c' steht dann auf der unteren Reihe als Bezugston (\circ), genau unterhalb seiner Darstellung auf der oberen Reihe als Unterquarte ($\overline{\circ}$):

$$f'[\circ\alpha\circ\Delta \quad \overline{\circ}\Delta\uparrow\circ]$$

$$c'[\alpha\circ]$$

Die hier benutzten Intervallzeichen stammen teilweise von Hohlfeld. Sie zeigen die Art des Intervalles zum Bezugston an. Im Einzelnen:

- \circ Bezugston
- \downarrow Oberer Strebeton (Kleine Obersekunde mit Tendenz zum Bezugston oder zum nächstliegenden Ebenenton)
- \uparrow Unterer Strebeton (Kleine Untersekunde mit Tendenz zum Bezugston oder zum nächstliegenden Ebenenton)
- \diamond Oberer Ganzton
- $\overline{\diamond}$ Unterer Ganzton
- \diamond Ganzton in der Mitte einer Großen Terz
- \blacklozenge Obersekunde von ca. 150 cents beim weichen diatonischen Tongeschlecht der πρώτοι ἤχοι (τόνος ἐλάσσων)
- \blacktriangledown Sekunde von ca. 150-170 cents oberhalb des Bezugstons bei *hüzzam* (δεύτερος) und *sabā* (πρώτος δίφωνος - νόος)
- ∇ Obere Kleinterz
- Δ Untere Kleinterz
- \mathcal{A} Obere Großterz
- \mathcal{U} Untere Großterz
- \mathcal{Q} Oberquarte
- $\overline{\mathcal{Q}}$ Unterquarte
- \sqcap Oberquinte
- \sqcup Unterquinte
- \mathcal{O} Oberoktave
- $\overline{\mathcal{O}}$ Unteroktave

Bei der Notierung der Tonraumtypen werden die "weichen" Terzen der τέταρτοι ἤχοι (*rast*, *nevā* usw.) von den "harten" Terzen der τρίτοι ἤχοι (*acem*, *acem aşiran* usw.) durch Fettschrift unterschieden:

- \mathcal{A} , \mathcal{U} : weiche Großterzen (τέταρτος, *rast*)
- Δ , ∇ : weiche Kleinterzen (λέγετος, *segāh*)
- \mathcal{A} , \mathcal{U} : harte Großterzen (τρίτος, *ferahfezā*)
- Δ , ∇ : harte Kleinterzen (πρώτος, νόος, *uṣṣak*, *sabā*)

ZUR TRANSLITERATION

Arabische Termini wurden so übernommen, wie sie in der benutzten Literatur vorkommen. Musikalische Termini aus türkischen Quellen wurden im Gegensatz zur heute üblichen Schreibweise der Einheitlichkeit wegen immer klein geschrieben (eine Konvention, der auch Wright, 1974 folgt).

EINLEITUNG

Allgemeiner Hintergrund

Griechische Kirchenmusik

Unter griechischer Kirchenmusik wird die musikalische Tradition verstanden, welche heute im griechisch-orthodoxen Gottesdienst überliefert wird und die ihre Anfänge in der frühchristlichen Musik hat. In der griechischsprachigen Forschung wird sie schlichtweg Ἐκκλησιαστικὴ Μουσική "Kirchenmusik" genannt. Die Musik des griechischen Gottesdienstes heute ist eine Fortführung des Kirchengesanges des Oströmischen Reiches, das auch als Byzantinisches Reich bekannt ist. Manchmal wird diese Musik einfach "byzantinische Musik" genannt. Dieser Terminus ist aus zwei Gründen in Bezug auf die griechische Kirchenmusik irreführend: indem man die Bezeichnung "byzantinische Musik" als Synonym für "Kirchenmusik des Oströmischen Reiches" benutzt, übersieht man, daß es auch eine profane Musik gab. Über diese Musik ist aber wesentlich weniger bekannt als über die Kirchenmusik, und es wäre gewagt, eine Identität der profanen Musikpraxis und Musiktheorie mit der religiösen zu unterstellen. Weiterhin stammt ein wesentlicher Teil dieser Tradition aus der Zeit nach dem Ende des Oströmischen Reiches (1453). Der Kompositionsstil, die Aufführungspraxis, die Notation und die Theorie haben sich unter der osmanischen Herrschaft weiterentwickelt. Daher benutze ich in dieser Arbeit die Bezeichnung "byzantinisch" nur dann, wenn es sich um musikalische oder theoretische Werke aus der Zeit des Oströmischen Reiches handelt. Außerdem werden auch theoretische Werke, die speziell die Kirchenmusik betreffen, so bezeichnet.

Türkische Kunstmusik

Unter türkischer Kunstmusik wird die Tradition der osmanischen Hofmusik verstanden, die nach der Gründung der türkischen Republik (1923) in der Türkei als "Klassische Türkische Musik" (türk.: Klasik Türk Musiki) weiterlebt. Das kompositorische Schaffen im Rahmen dieser Tradition hat im 20. Jahrhundert stark nachgelassen, doch kann man sie nicht als ausgestorbene Kunstgattung betrachten. Große Meister der Improvisation wie Niyazi Sayin, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Errol Deran u.a. sind lebendige Beispiele ihres Fortbestandes auch in unserer Zeit. Die osmanische Hofmusik ist ihrerseits eine Fortsetzung und ein spezieller Zweig der islamischen Musik des Mittelalters, die bei den älteren griechischen Musiktheoretikern ἀραβοπερσική μουσική "arabisch-persische Musik" genannt wurde. Weiterhin ist keine Abgrenzung der türkischen Kunstmusik gegenüber der religiösen Musik möglich. Der Sufi-Orden der mevlevi derviş (arabisch: mewlewiyye, genannt nach dem großen Gelehrten, Mystiker und Dichter Mevlânâ Celâleddin Rûmî (1207 - 1273), Vater des Gründers des Ordens, Sultân Veled (1226 - 1312)) war ein zentraler Träger von Kultur und Musik im Osmanischen Reich (s. Reinhard 1984: 22f., 28f.). Unter den bekannten Komponisten der türkischen Kunstmusik tragen viele den Titel "Dede", der zeigt, daß sie eine 1001 Tage dauernde Prüfzeit (çile) in einem mevlevî Kloster bestanden haben (Öztuna 1969: I, 154). Viele Instrumentalwerke der türkischen Kunstmusik sind speziell für das Ritual der mevlevî, den semâ, komponiert worden, werden aber heute auch bei Konzerten oder Radio-Sendungen aufgeführt.

Die türkische Kunstmusik bei den Griechen

Im 18. und 19. Jahrhundert haben griechische Musiktheoretiker ausführliche Vergleiche zwischen den griechischen ἤχοι und den türkischen makamlar unternommen (18. Jh.: Παναγιώτης Χαλάτζογλου, Κύριλλος Μακμαρηνός, 19. Jh.: Ἀπόστολος Κώνστας, Παναγιώτης Κηλ-τζανίδης. Vgl. Kapitel: Quellen). Für sie war die türkische Musik, in den älteren Schriften als "arabisch-persische" Musik bezeichnet, nichts anderes als das profane Gegenstück zur Kirchenmusik. Sie wurde auch ἐξωτερική μουσική "auswärtige Musik" genannt, um zu zeigen, daß sie

außerhalb der Kirche gespielt wurde. Zur allgemeinen musikalischen Ausbildung gehörten auch Kenntnisse der ἐξωτερικῇ μουσικῇ. Die Überschrift zum Traktat von Κύριλλος über die profane Musik zeigt den damaligen didaktischen und wissenschaftlichen Ansatz:

Στοιχειωδεστέρα διδασκαλία περὶ τῆς ἔξω μουσικῆς, ἐν ᾗ περὶ τε τῶν κατ' αὐτὴν σχημάτων, καὶ μακαμίων λεγομένων, ἔτι δὲ καὶ νημίων καὶ ἄλλων τινῶν τούτοις ἐπιθεωρουμένων, ὧν ἡ μάθησις προὔργου γένοιτ' ἂν τοῖς κατ' αὐτὴν ἐνεργεῖν βουλομένοις. "Ἴνα δὲ μὴ πάντῃ ἄγευστος τις ᾖ, καὶ τῆς ἔξω μουσικῆς ἔχειεν τι καὶ περὶ ταύτης εἰπεῖν ὡς ἐν συντόμῳ.

Πολλάκις περὶ πολλῶν τῆς θύραθεν ταύτης μουσικῆς ἐξετάσας τοὺς εἰδήμονα ταύτης, πολὺ εὗρον ἐν αὐτοῖς τὸ ἀσύμφωνον· ὅθεν τὸ δοκοῦν ὀρθόδοξον παραλαβόν, εἰς τὴν ἡμετέραν μετέφρασα διάλεκτον, τὰ τε μακάμια καὶ τοὺς ὄρους αὐτῶν, νημιά τε καὶ σχημάδες καταστρώσας ὡς ἐν σχήματι ταμπουρίου, καὶ ἐν ἐτέρῳ κανόνι συναγαγὼν αὐτοὺς, καὶ τόνισας ὅση μοι δύναμις διὰ τῶν ἡμετέρων σηματοφώνων, φωνὴν φωνῇ παραβαλὼν καὶ θέσιν θέσει, πρὸς γνῶσιν τε καὶ κατὰληψιν τῶν κατ' ἐκείνην λεγομένων, ἀντεξετάσας καὶ παραθεωρήσας τοῖς ἡμετέροις ἤχοις.

"Elementare Lehre über die auswärtige Musik, in der über die dort vorkommenden σχημάδες (*subeh*) und den sogenannten makamlar, weiterhin über die νῆμ und noch einiges, was in dieser zu beobachten ist, berichtet wird, was jene, welche nach ihr handeln wollen, fleißig studieren sollten. Und um nicht ohne jeglichen Eindruck zu bleiben, sei auch etwas über die auswärtige Musik in Kürze gesagt.

Nachdem ich mehrmals über verschiedene Gegenstände die Kenner dieser profanen Musik befragt habe, fand ich bei ihnen viele Uneinigkeiten; deshalb übernahm ich das, was richtig schien, und übersetzte es in unsere Sprache, sowohl die makamlar als auch deren Bezeichnungen. Ich stellte ein Diagramm der nim und subeh in Form eines Tanbur auf, und faßte sie weiterhin auch in einem anderen Kanon-Diagramm zusammen. Ich vertonte sie soweit ich konnte durch unsere Tonzeichen in unserer, [d.h. der griechischen] Notation, und stellte die Töne und die melodischen Formeln gegenüber. Dies alles tat ich, damit das, was nach jener der profanen Musik gesagt gesungen wird, bekannt und verstanden wird." (Cod. IEE 305, fol 71r).

Die "arabisch-persische" Musik - damit war auch die osmanische Musik gemeint - wurde als Schwester der griechischen Musik erkannt und wegen der kunstvollen Schönheit ihrer Modi bewundert. So schrieb Ἀπόστολος Κώνστας am Anfang des 19. Jahrhunderts, knapp zwei Jahrzehnte vor der griechischen Revolution gegen die osmanische Herrschaft: Ἡ τῶν Ἑλλήνων μουσικὴ ἐοικμένη μὲ τὴν ἀραβικὴν ἐπὶ καιρὸν ἰσχυροῦ τοῦ ἐκ Δαυιδάκου. "Die Musik der Griechen wurde mit der

arabischen zu Zeiten Johannes von Damaskus vereinigt." (Cod. EBE 1867, fol. 102r). Johannes von Damaskus hat im 8. Jh. gelebt.

Wie stark die Affinität war, die die Griechen für die türkische Musik empfanden, drückt folgende Stelle über die Besprechung der "Zweige" (Bestandteile) der Musik im Traktat von Κώνστας aus: *Περὶ δὲ πέμπτου κλάδου, ἤχων, οἱ ἤχοι εἰς μὲν τοὺς Ἀραβας, ὠραισιότατη ἡ τέχνη αὐτῶν εἰς τοὺς ἤχους. Πρὸς δὲ τοὺς Εὐρωπαϊάνους, οἱ μόνον τὸν τέταρτον κλάδον κοπανίζουσιν καὶ οὕτω διδάχουσιν τοὺς χυδαίους τῶν ρωμαίων.* "Über den fünften Zweig, die ἤχοι: Was die ἤχοι bei den Arabern betrifft, ihre Kunst in den ἤχοι ist wunderschön. Was die Europäer betrifft, sie "hauen" nur auf den vierten Zweig, und so lehren sie die vulgären der ρωμαῖοι ("Römer" = griechisch-sprachige Bürger des osmanischen Reiches)". (Cod. EBE 1867, fol. 105v) Den "Vierter Zweig", d.h. vierten Bestandteil der Musik, bilden nach Κώνστας die σχηματισμοί. Aufgrund seiner unklaren Beschreibung kann nur vermutet werden, daß die σχηματισμοί durch Diagramme dargestellte Intervallfolgen eventuell Tonleitern sind. Das Wort κοπανίζουσιν "sie hauen", ist ein Hinweis auf die angebliche grobe Spielweise der Europäer. Die Bezeichnung χυδαῖοι "vulgär" hat auch Κώνστας Zeitgenosse Χρῦσανθος benutzt, um die unteren sozialen Schichten von der Aristokratie zu unterscheiden (Χρῦσανθος 1832: 196).

Auch Χρῦσανθος, Bischof von Προῦσσα (Bursa), wies in seinem bedeutenden Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς "Große Musiktheoretische Abhandlung", verfaßt vor und während der griechischen Revolution gegen die Osmanen, auf die Ähnlichkeit zwischen "arabischer" und griechischer Musik hin. Über die Töne der Araber schrieb er: *ἔχουσι πολλὴν ὁμοιότητα μὲ τοὺς ἐδικούς μας φθόγγους· ὅθεν ἢ ἐκεῖνοι παρήγαγον τοὺς φθόγγους τῶν ἀπὸ τοὺς ἐδικούς μας, ἢ ἡμεῖς ἀπὸ τοὺς ἐδικούς τῶν.* "Sie weisen große Ähnlichkeit mit unseren Tönen auf; daher, entweder haben sie [die Araber] ihre Töne von unseren abgeleitet, oder wir die unseren von ihnen." (Χρῦσανθος 1832: 29) Nach der Gründung des griechischen Staates setzten stürmische Diskussionen über die historische Identität der griechischen Musik und besonders der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik ein. Der in Deutschland promovierte Philologe und Musikwissenschaftler Johannes Tzetztes meinte: *Ἡ νῦν ἐν χρήσει ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ μουσικὴ οὐδὲν ἄλλο εἶναι ἢ κράμα τουρκικῆς, περσικῆς, ἀραβικῆς καὶ εἴ τινος ἄλλης μουσικῆς πᾶν ἄλλο τέλος ἢ ἐκκλησιαστικῇ βυζαντινῇ μουσικῇ καὶ ἔτι μείον.* "Die heute in der Kirche benutzte Musik ist nichts anderes als eine Mischung türkischer, persischer, arabischer und jeder Art anderer Musik; schließlich ist sie alles andere als byzantinische Kirchenmusik, und sogar weniger als das." (Ἰωάννης

Zur Verwandtschaft der byzantinischen und türkischen Musikkultur

Jahrtausende haben im Raum des östlichen Mittelmeers, Kleinasien und des Schwarzen Meeres Völker gelebt, die einerseits zur Schaffung eines gemeinsamen Kulturguts beigetragen haben, andererseits teilweise noch unberührte uralte Musiktraditionen aufbewahren (z. B. die der Skipetaren in Albanien, Süd-Jugoslawien und Nord-Griechenland, der Pontos-Griechen und der Laz aus Nord-Kleinasien und der Bewohner Georgiens). Zu diesem Raum gehört zweifellos auch Griechenland. So schreibt Kurt Reinhard: *Nicht zu Unrecht betrachtet man ... die griechische Musik oftmals als Teil der vorderorientalischen, eine Feststellung, die sicher nicht den Beitrag von griechischer Seite leugnen will, sondern allein den historischen Tatbestand berücksichtigt und nicht zuletzt auch von der Existenz von Byzanz als dem Bindeglied zwischen Ost und West ausgeht. Wer die Charakterisierung der griechischen Musik als zumindest teilweise "orientalisch" ablehnen zu müssen glaubt, der muß zumindest die Einordnung in einen relativ eigenständigen mediterranen Kulturbereich akzeptieren, an dessen, wenn in seinen Wurzeln und seinem Zustandekommen auch immer noch nicht klar erkannten, Vorhandensein heute wohl niemand mehr zweifelt.* (Reinhard 1976: 9-10) Auch Egon Wellesz, einer der Pioniere der Erforschung byzantinischer Musik, erkannte die Rolle des Einflusses aus dem Osten: ... *When the Jews and Gentiles of Palestine and Syria adopted the new teaching of christianity, which related religious ideas to the conduct of daily life, the civilization which arose was composed of many heterogeneous elements. This new Christian civilization spread to the east across Syria into Armenia and Mesopotamia, to the south into Egypt, to the north into Asia Minor, attracting elements of the orientalized Hellenism of these countries, as well as others, purely Semitic and Iranian. Since the Eastern Empire was based on Christian principles, the blend of Hellenistic with Semitic and Iranian conceptions became more powerful as the Western influence declined after the collapse of the Empire in the west in the fifth century.* (Wellesz 1949: 23-24)

Owen Wright sprach von der Entstehung einer musikalischen lingua franca in der islamischen Welt, in der Elemente der Musik der Perser und Araber sowie anderer Völker wie der Kurden und Daylamiten verschmolzen waren (Wright 1978: 8-9). Mittelalterliche Quellen bestätigen, daß Byzanz, trotz der religiösen Unterschiede, an dieser lingua franca teilhatte. Im islamischen Damaskus der Umayyaden (661

-750) lernte und spielte man neben der arabischen auch persische und byzantinische Musik (Haas 1987: 127). Zu dieser Zeit studierten bedeutende Musiker wie Ibn Misjah und Ibn Muhriz persische und byzantinische Musik (Wright 1978: 8). Im Kitāb al-aghānī, einem der bekanntesten Sammelwerke des 10. Jahrhunderts (Haas 1987: 127), kompiliert von Abū'l-Faraj al-Isfahānī, heißt es: *In Syria, he (Ibn Misjah) learned the melodies (alḥān) of Byzantium and received instruction from the barbiton players (barbaṭiyya) and the theorists (asṭūkhūssiyya). He then turned to Persia, where he learned much of their song (ghinā'), as well as the art of accompaniment. Returning to al-hijāz, he chose the most advantageous of the modes (naghām) of these countries, and rejected what was disagreeable, for instance, the intervals (nabarāt) and modes (naghām), which he found in the song (ghinā') of the Persians and the Byzantines, which were alien to the Arabian song. And he sang henceforth according to this method and he was the first to demonstrate this method and after this the people followed him in this.* (Zitiert nach Farmer 1929: 70) Ebenso im Kitāb al-aghānī wird von Isḥāq al-Mawṣilī berichtet, daß eine ihm mit arabischem Text vorgetragene byzantinische Melodie nur schwer als nicht-arabisch zu erkennen war. (s. Haas 1987: 137-138.) Weiterhin beachtlich sind die Bemerkungen von al-Fārābī (872 - 950) über die Verwandtschaft der arabischen mit griechisch-römischen (byzantinischer) Kultur, in seinem Musiktraktat Kitābu l-Mūsīqī al-Kabīr: *Quels sont les gens qui savent distinguer ce qui est naturel de ce qui ne l'est pas? Ce seront pour nous les habitants des contrées comprises entre le quinzième et le quarante-cinquième degrés de latitude (nord); plus spécialement les habitants du royaume des Arabes tels qu'il était constitué de l'an mille deux cent et quelques jusqu' l'an 40 de l'ère d'Alexandre, les peuples établis plus l'est et l'ouest dans ces climats et ceux de l'empire byzantin. En effet, chez ces peuples, la vie, les coutumes, la nourriture sont normales, tandis que celles des autres sont anormales. ... L'empire arabe s'étend de nos jours tous les pays civilisés, l'exception de ceux qui sont purement grecs ou romains et d'autres autour d'eux. Ces derniers peuples sont, du reste, nos voisins et nous pouvons étudier leurs habitudes. Beaucoup de Grecs et de romains (byzantins) émigrent, viennent s'établir dans l'empire arabe et nous parlent de leurs pays. Nous possédons de plus des ouvrages de la Grèce antique traitant de la théorie musicale.* (al-Fārābī, 38-39) Die Behauptung, daß die Völker im Bereich des arabischen und des byzantinischen Reiches "normale" Sitten haben, während die Sitten der anderen Völker außerhalb "in vielen Sachen ganz und gar anormal" sind, zeigt, daß al-Farabi die Byzantiner als zu einem kulturellen Bereich mit

den Arabern gehörend betrachtet. Weiterhin werden diese Bemerkungen von al-Fārābī in Zusammenhang mit dem Problem der musikalischen Urteilkraft oder ästhetischen Kriterien gemacht; es geht um die Bestimmung der Personen, deren Urteil als Zeugnis für die Validität einer wissenschaftlich-ästhetischen Aussage über Musik gilt. Es ist also deutlich, daß die musikalische Kultur der Byzantiner als relevant für die der Araber betrachtet wird.

Es existiert in der handschriftlichen Tradition eine Fülle von Zeugnissen, welche die Bedeutung der türkischen Kunstmusik für die griechische Musiktradition bestätigen. Es handelt sich dabei in erster Linie um Werke der türkischen Kunstmusik, die in musikalischen Handschriften in byzantinischer Notation überliefert sind, oder um Werke des Kirchenrepertoires mit expliziten Andeutungen auf die profane Musik in ihrer Überschrift. Eines der frühesten Beispiele (15. Jh.?) wurde von Velimirovic (1971) vorgestellt. Die Bedeutung dieses Repertoires darf keineswegs unterschätzt werden. Unter den Komponisten, die in diesem Bereich tätig waren, sind auch einige der bedeutendsten Schöpfer in der byzantinischen und vor allem der post-byzantinischen Tradition wie Ἰωάννης Καρύκης, Ξένος Κορώνης, Μπαλάσιος und Πέτρος Πελλοπονήσιος. Seit dem späten 17. Jahrhundert gibt es Sammlungen profaner Musikstücke in osmanischer oder auch griechischer Sprache in kirchenmusikalischen Handschriften bzw. als selbständige Werke. Die Bezeichnung für solche Anthologien lautet *μουσαγιά*, aus dem Osmanischen *mecmua* = Sammlung, Anthologie. Es wird vermutet (Ἀδάμης, Στάθης, Χατζηγιακουμής, persönliche Mitteilung), daß die bedeutendste bekannte Sammlung profaner Musik in byzantinischer Notation Kopie einer Sammlung von Πέτρος Πελλοπονήσιος ist. Derselbe ist auch Verfasser großer Teile des heute noch gebrauchten kirchenmusikalischen Repertoires und gilt als der bedeutendste Reformator der Notation in der Neuzeit vor Chrysanthos. Eine weitere bedeutende Sammlung ist die von Θεόδωρος Φωκαεύς in zwei Bänden herausgegebene Πανδώρα (Istanbul 1843 und 1846). Nach Καρᾶς (persönliche Mitteilung) stammt ein großer Teil dieser Sammlung aus verschollenen Handschriften von Ζαχαρίας den *hanende* ("Hofsänger"), (? - 1740), einem der bedeutendsten Komponisten der türkischen Kunstmusik. Zacharias war Grieche und enger Freund des πρωτοψάλτης (leitenden Kirchensängers) und Komponisten Ἠλίας, den er laut Χρύσανθος beeinflusst hat (Χρύσανθος 1832: XLIX). Wie dem auch sei, ein Vergleich dieser Stücke mit den türkischen Handschriften oder Ausgaben in Hamparsum- oder Fünf-Linien-Notation gibt konkrete Informationen über die vorchrysanthinische Notation sowie über die

Verwandtschaft der türkischen Kunstmusik mit der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik. Außerdem sind darin viele in der türkischen Tradition verschollene Stücke zu finden sowie ältere Versionen, die in Hamparsum- oder Fünf-Linien-Notation vorhanden sind. Neben diesen "profanen" Stücken, die als ἐξωτερικὰ μέλη "Gesänge für außerhalb der Kirche, profane Gesänge" bezeichnet werden, gibt es auch kirchenmusikalische Werke, die ihrem Titel nach von der türkischen Musik beeinflusst worden sind. Diese sind hauptsächlich κρατήματα, d.h. lange Kompositionen, bei denen kompositorische und vokale Virtuosität gezeigt wird, und die zum größten Teil auf sinnlosen Silben (Te-, ri-, re-, -rem, -na, -ne, usw.) gesungen werden. Man trifft die Überschriften ἀτζεμικόν "persisch", ισμαηλιτικόν "ismaelitisch", ἔθνικόν "heidnisch" sowie verschiedene makam-Namen.

Ein weiterer Bereich, in dem die Beteiligung der Griechen an der osmanischen Musikkultur ersichtlich wird, ist die Musiktheorie. Die ältesten bekannten Traktate, welche die sogenannte ἀραβοπερσική "arabisch-persische" Musiktheorie behandeln, sind die Werke von Παναγιώτης Χαλάτσογλου (? - 1748) und Κύριλλος Μαμαρηνός (Haupttätigkeit um 1730 - 1760). Auch die theoretischen Schriften von Ἀπόστολος Κώνστας und Χρύσανθος enthalten Abschnitte oder Bemerkungen zur türkischen Musiktheorie. Weiterhin gibt es zwei wichtige griechischsprachige Monographien zu diesem Thema aus dem 19. Jahrhundert von Παναγιώτης Κηλητζανίδης und von Στέφανος Λαμπταδάριος. Κηλητζανίδης war Mitglied der Musikkommission des Patriarchats, welche 1881-83 die Grundlagen der Notation und Praxis der Kirchenmusik revidierte.

Wie schwierig - wenn überhaupt möglich - es ist, musikalische Merkmale einem bestimmten Volk zuzuweisen, zeigt das Problem der Herkunft des "orientalischen chromatischen Tetrachords" - mit der übermäßigen Sekunde in der Mitte - das im Kapitel "Tetrachord" der vorliegenden Arbeit ausführlich besprochen wird. Ältere Spezialisten für byzantinische, arabische und persische Musik schrieben, daß das Tonsystem dieser Musiken ursprünglich rein diatonisch sei. Doch schon im hohen Mittelalter haben wir Zeugnisse vom "chromatischen" Tetrachord, welches heute in der griechischen, türkischen, arabischen sowie persischen Musik existiert. Die Zuschreibungen nicht-diatonischer Intervallstrukturen jeweils an einen fremden Einfluß heben sich gegenseitig auf; es müssen neue Kandidaten als Urheber gefunden werden, oder aber es handelt sich um ein älteres Gut, das den Musikkulturen des vorderen Orients schon seit der Spätantike gemeinsam war.

Eine Beseitigung der Vorurteile gegen die türkische, oder allgemeiner die orientalische Musik führt zu einer aufgeschlosseneren Haltung gegenüber der unmittelbaren, aber auch älteren Vergangenheit Griechenlands: eben als "Grenze zwischen Ost und West". Es bestehen jedoch bisher kaum vergleichende Studien in diesem Bereich. Das Ausmaß der Beziehungen zwischen türkischer und griechischer Musik wird in der in dieser Arbeit unternommenen analytischen Betrachtung zumindest teilweise klar. Es wird nicht versucht festzustellen, was ursprünglich von wem stammt, sondern welche musikalischen Beziehungen zwischen den Traditionen bestehen. Ziel ist es, zu den Grundlagen für die vergleichende Forschung und dadurch zur gegenseitigen Aufklärung und Befruchtung beizutragen.

Beziehung der türkischen zur persischen und arabischen Musik

Die mehr als tausendjährige Geschichte der kulturellen Beziehungen der türkischen Völker zu den anderen Völkern des Vorderen Orients kann hier nicht besprochen werden. Es sind jedoch einige Bemerkungen nötig, um die Beschäftigung der vorliegenden Arbeit mit Quellen der "arabischen" Musiktheorie zu erklären. D'Erlanger schreibt: *Il n'existe à vrai dire, aucune différence essentielle entre la musique arabe moderne et la musique turque de tradition orientale; et si l'on peut facilement distinguer un morceau de musique arabe d'une composition turque cette discrimination ne repose généralement que sur le caractère du style ou celui de l'exécution.* (D'Erlanger 1949: Bd.5, 24) Diese Formulierung ist übertrieben, denn es gibt lokale Musikgattungen wie Musikstile im Vorderen Orient. Sie trifft jedoch vollkommen auf die Musiktheorie zu und drückt auch aus, daß infolge des langen und intensiven Austausches zwischen den Kulturen des Vorderen Orients ein internationales Idiom entstand, das heterogene Elemente assimilierte. Da das Osmanische Reich das größte Reich der jüngsten Geschichte dieser Region ist, wurde Istanbul zum Zentrum dieser Musikkultur und bleibt es immer noch - obwohl die Wichtigkeit anderer Zentren des Vorderen Orients nicht unterschätzt werden darf. Das Repertoire dieser Musik ist international, so wie das Repertoire der europäischen Klassik und Romantik. Vor allem gilt dies für die Stücke, die mit den *mevlevi*-Derwischen verbunden sind. Das Repertoire der *mevlevi*-Derwische formt einen beträchtlichen Teil der türkischen Kunstmusik und wurde überall dort gespielt,

auch in Saloniki oder Athen. Selbstverständlich hat dieses Phänomen mit der Bildung von Nationalstaaten in den früheren Gebieten des Osmanischen Reiches und nach der Ablösung des Osmanischen Reiches durch die Türkische Republik 1923 stark nachgelassen. Doch nach wie vor ist die Osmanische Tradition ein wichtiger Bestandteil der Musiktradition, vor allem in den islamischen Ländern, die bis zuletzt unter Osmanischer Hegemonie lagen. Als charakteristisches Indiz dafür sei erwähnt, daß viele Beispiele aus dem 6. Band von D'Erlangers "La musique arabe" aus dem türkischen Repertoire stammen (z. B. *suzidilara saz semaisi* von Sultan Selim III (1760-1808), S. 214; *sabâ peşrev* von Osman Bey, S.301; *sazkâr peşrev* von Demetrius Kantemir, S.336). Sie sind vom *mevlevi*-Derwisch Cheikh Ali aus Aleppo notiert worden (D'Erlanger 1949: 5, XIV). Wie zu erwarten ist, handelt es sich bei den türkischen Stücken zu einem großen Teil um *peşrev* aus dem Repertoire der *mevlevi*.

Auf dem Gebiet der Musiktheorie bestehen heute Unterschiede, die auf die unterschiedliche Entwicklung der vorderorientalischen Musik in verschiedenen historischen Stadien und Ländern zurückzuführen sind. Doch die Abstammung der türkischen Musiktheorie von der sogenannten arabischen oder persischen Musiktheorie kann nicht bezweifelt werden. Rauf Yekta (1871-1935), Vaterfigur der modernen Theorie und Forschung der türkischen Musik sowie Präsident der Kommission für die Erforschung der Modi und Rhythmen im Musikkongress von Kairo (1932) (D'Erlanger 1949: 5, XIV), widmete der Frage der historischen und theoretischen Identität der "arabischen", "türkischen" und "persischen" Musik ganze zwei Kapitel in seinem Artikel über die Türkische Musik in der Enzyklopädie von Lavignac. Er argumentiert gegen die Auffassung früherer westlicher Autoren wie Fétis und Hugo Riemann, daß fundamentale theoretische Unterschiede zwischen arabischer, türkischer und persischer Musik bestehen, und kommt zu dem Schluß, daß es keine wesentliche Unterschiede in den theoretischen Grundlagen der Musik der Araber, der Türken und der Perser gibt. Die gegenteilige Meinung sei von westlichen Autoren propagiert worden und beruhe entweder auf unvollständigen Kenntnissen oder dem Mißverstehen der orientalischen Quellen (Yekta 1922: 25). Weiterhin schreibt Rauf Yekta: "Man sollte wissen, daß sich aus den islamischen Völkern - den Arabern, den Persern und den Türken - eine Gruppe ähnlich wie ein Volk zusammengebildet hat, und es keinen sprachlichen Unterschied zwischen diesen Völkern gab. So wurden die Werke eines Türken wie Fārābī auf Arabisch geschrieben. Zur Zeit Fārābī's nämlich hatte sich die türkische Sprache noch nicht zu einer offiziellen Sprache entwickelt; die Sprache der Gelehrten war zuerst Arabisch, dann Persisch. Deswegen

sind die Werke türkischer Autoren, von den niedrigsten bis zu den höchsten, alle auf Arabisch oder auf Persisch geschrieben worden. Nachdem gezeigt wurde, daß die Musiktheorie der Araber von den Griechen der Antike stammt, ist es auch Zeit zu sagen, daß die Theorie der Perser und Türken aus den selben theoretischen Quellen hervorgeht." (Yekta, 1922: 27) Es besteht kein Zweifel, daß zwei der wichtigsten arabischsprachigen Musiktheoretiker: al-Fārābī und Šafī al-Dīn, türkischer Abstammung waren (s. Öztuna 1969: I, 215 (Al-Fārābī); 2, 196 (Šafī al-Dīn)), wie auch andere islamische Mystiker und Gelehrte, deren Bedeutung sich nicht auf die türkische Kulturgeschichte begrenzt. Das Denken dieser großen Musiker und Theoretiker hat die Musiktheorie so geprägt, daß man ohne sie kein vollständiges Bild des Tonsystems der türkischen Kunstmusik erreichen kann. Die Auseinandersetzung mit wichtigen Stellen aus deren Schriften erschien deshalb unumgänglich, obwohl sie nicht den Schwerpunkt dieser Arbeit bildet.

Theoriegeschichtlicher Hintergrund

Bei der Darstellung eines Tonsystems treten Fragen der systematischen Gliederung und der Reihenfolge der Schilderung der Begriffe auf, da es sich um einen äußerst komplexen Gegenstand handelt. In diesem Zusammenhang ist eine Betrachtung der Vorgehensart der antiken und mittelalterlichen Autoren angebracht, weil sie einerseits theoriegeschichtliche Einsichten, andererseits aber auch heute noch anwendbare Lösungen bieten kann. Oransay (1966: 6) hat sich in seiner Darstellung des makam auf die Autoren nach dem 13. Jahrhundert begrenzt mit der Begründung, daß "man noch keine Brücke" zu den früheren Autoren, wie etwa Ibn Zaila (gest. 1048), Ibn Sina (gest. 1037), al-Fārābī (gest. 950) oder al-Kīndī (gest. 874) geschlagen hat. Doch aus der folgenden Diskussion wird die Aktualität der älteren Traktate deutlich.

Die Vokalmusik als Basis der byzantinischen Musiktheorie

In einer Lehrschrift im Codex EBE 899 aus dem 15. Jahrhundert befindet sich eine interessante Bemerkung, die einen Hinweis auf die antike Musiktheorie darstellt. Es ist die Rede von den "Zahlen", durch welche die Intervalle dargestellt werden – also von Saitenlängen-

verhältnissen bzw. den Bruchteilen des Ganztons der Pythagoreischen und Aristoxenischen Schulen. Außerdem beklagt der unbekannte Autor (Cod. EBE 899 fol. 7r), daß die zeitgenössischen Musiker die mathematischen Grundlagen der Musik vollkommen ignorierten, nur nach dem Gefühl musizierten und ihre Kenntnisse denen eines musizierenden Laien entsprächen: *Τὰ γὰρ λεπτὰ τῶν φωνῶν ἔχουσι ἀριθμόν, ὃν οἱ πολλοὶ ἀγνοοῦσιν ὡς οὐκ ἀπαρκoύτες οὐδὲ μεμαθηκότες ὡς ἀμελεῖς ἀνεπιγνώστως γὰρ τὴν τέχνην γινώσκουσιν καὶ ὃ οὐκ οἶδαι λαλῶσι παρὰ τοῦ μέλους ἀγόμενοι, ὡς καὶ ἰδιῶται τινὲς μελωδοῦσι, τελείαν ὑπόθεσιν λέγοντες ἐλκόμενοι τῇ φυσικῇ μελωδίᾳ, μὴ εἰδότες ὃ λέγουσι.* "Denn den kleinen Teilen der Intervalle entsprechen Zahlen, welche die meisten nicht kennen, weil sie diese nie gehört und nicht gelernt haben, da sie untüchtig sind; denn sie kennen die Kunst ohne Erkenntnis und sagen (singen), was sie nicht kennen, vom Melos (von der Melodie) geführt, so wie manche Laien musizieren, eine vollkommene Hypothese sagend [perfektes Wissen zu haben behauptend?, auf vollkommene, evtl. diatonische Tonleiter singend?] geführt von der natürlichen Tendenz der Melodie, ohne zu wissen, was sie sagen." (Cod. EBE 899 fol. 7r) Dieser Verweis auf die Intervallberechnungen der antiken Musiktheorie ist einzigartig. In den anderen Lehrschriften über die Kirchenmusik werden die Saitenlängenverhältnisse nicht erwähnt. Da in der orthodoxen Kirche sämtliche Instrumente verboten sind, orientierte sich die Theorie der Kirchenmusik an der Vermittlung durch die Stimme allein. In diesem System hatten Berechnungen von Saitenlängen keinen Platz. Die vollkommene Abwesenheit von Intervallberechnungen in den kirchenmusikalischen Lehrschriften ist wahrscheinlich durch religiöse Dogmen und Ansichten der orthodoxen Kirche bedingt. Den Kirchenvätern gelang es in den ersten Jahrhunderten der Kirchengeschichte, die Instrumentalmusik, die sie als heidnische Tradition verpönten, aus dem Gottesdienst zu vertreiben. Dieser Richtlinie versuchte man treu zu bleiben und nahm, was das schriftliche Wort betrifft, konsequent Abstand von allem, was mit Instrumenten zu tun hatte. Die praktische Vermittlung, das Lernen am στασίδι – dem Platz des Sängers in der Kirche – vermochte wohl der Theorie der Kirchenmusik auch ohne Instrumente eine gewisse Selbständigkeit zu verleihen. Dementsprechend entwickelte sich diese Theorie in eine andere Richtung weiter, gebunden vor allem an die Notation und an das Repertoire der Kirchenmusik. Außerhalb der Kirche aber dürften sich viele Sänger auch mit dem Spiel orientalischer Instrumente befaßt haben. Die Instrumente blieben im Verschwiegenen ein Fundament, Quelle und Ergänzung für die musikalische Ausbildung der Kirchensänger. Es ist schwer zu schätzen, wieviele von den

Kirchenmusikern, außer den relativ wenigen Musikern, die der Musikhistoriker Γεώργιος Παπαδόπουλος erwähnt, noch Instrumente spielten. Relevant ist allerdings, daß man dies für bedeutende Komponisten wie Πέτρος Πελλοπονήσιος und Musiktheoretiker wie Χρύσανθος mit Sicherheit weiß. Auch ist bezeichnend, daß Παπαδόπουλος (1890: 435) die πανδουρίς (das tanbur) als das Musikinstrument der byzantinischen Musik schlechthin bezeichnet.

Erst im 18. und 19. Jahrhundert, im Rahmen einer Emanzipierung der Wissenschaften und ihres Interesses für die Antike, angeregt auch durch den Einfluß des Westens, griff man wieder zum kanon, meistens in der Form eines tanbur. Man versuchte, den verlorenen Anschluß an die antike Intervalltheorie wiederherzustellen. Gleichzeitig zum Studium der antiken Autoren schöpfte man auch vom neueren Stand der westeuropäischen Musiktheorie und der islamischen Musiktheorie. Das tanbur (stellvertretend für den kanon) und die mathematischen Intervallangaben fanden wieder ihren Platz in den Musiktraktaten.

Die Reform der griechischen Musiktheorie um 1800

Die Zeit um 1800 ist eine der bedeutendsten Perioden der Kirchenmusik nach dem Fall Konstantinopels. Sie liegt innerhalb der von Χατζηγιακουμής (1980: 46) als "zweite große Blütezeit" bezeichneten Periode 1770-1820. Weiterhin waren die Jahre 1790-1810, so Χατζηγιακουμής (1980: 51), die fruchtbarsten in der Geschichte der Kirchenmusik in dem Zeitraum der türkischen Herrschaft (1453-1821). Die intensive Produktivität beschränkte sich nicht nur auf den Bereich der Komposition und der Bearbeitung liturgischer Gesänge, sondern drückte sich auch in einer Wiederbelebung der musiktheoretischen Aktivität aus. Man öffnete sich jetzt mehr der osmanischen sowie der westeuropäischen Kultur. Dies erlaubte einen Wendepunkt in der Musiktheorie, der vor allem durch die sogenannte "Reform der drei Lehrer" gegen 1814 verkörpert wird.

Im Jahr 1819 schrieb der Gelehrte Βασίλειος Στεφανίδης einen Aufsatz über die Kirchenmusik namens *Σχεδιάσμα Μουσικής, ιδιαίτερον Εκκλησιαστικής* "Traktat (Entwurf) über Musik, speziell über die Kirchenmusik". In seinem System ist sowohl der Einfluß der westlichen Musiktheorie als auch der antiken Musiktheorie zu spüren. Er kannte sich in der Kirchenmusik gut aus und versuchte die durch spezielle Zeichen angegebenen Intervalle - die λεπτά φωνής "feine Intervallbruchteile" - durch von der antiken Theorie entlehene, nicht-diatonische Intervalle

auszudrücken. Ihm verdanken wir die einzigen konkreten Hinweise über den Intervallgehalt von Zeichen wie ήμίφωνον und ήμίφθογον, die durch die Reform der Notation im 19. Jahrhundert außer Gebrauch gerieten.

Der Aufsatz von Στεφανίδης sah das Licht der breiteren Öffentlichkeit fast ein Jahrhundert nach seiner Präsentation, in einer posthumen Veröffentlichung in einem Sonderheft der Εκκλησιαστική Ἀλήθεια ("Kirchliche Wahrheit"), Istanbul 1902. Er wurde zudem ohne die notwendigen geometrischen Diagramme, die sein Verfasser zur Erläuterung seiner Berechnungen angefertigt hatte, veröffentlicht. Diese Arbeit bekam also nicht die gebührende Aufmerksamkeit, vielleicht wegen des deutlich europäischen Einflusses. Καράς (1970: 10) meint, sie sei eine vereinzelte Arbeit die unter starkem Einfluß der westeuropäischen Musiktheorie stehe. Daß Στεφανίδης selber bemerkt, niemand unter den Zeitgenossen befolge seinen Angaben beim Singen, ist für Καράς ein Beweis, daß es sich um eine praxisferne Theorie handelt. Trotzdem gibt Στεφανίδης Auskunft über die Bedeutung von Zeichen, über die es sonst kaum andere Angaben gibt.

Etwa zur gleichen Zeit wie Στεφανίδης unternahm Χρύσανθος eine gründliche Reform der Theorie und Notation der Kirchenmusik. Er legte damit die Grundlagen für das heutige System (s. Quellen). Zum ersten Mal in der Geschichte der Kirchenmusik wurden sämtliche Tonleitern der ἤχοι mit ihren Intervallen definiert. Dafür wurden die alten Ton- und Intervallzeichen (μαρτυρίαί und φθογαί) modifiziert, und teilweise neue hinzugefügt. Die zeitliche Dauer der Zeichen wurde ebenfalls zum ersten Mal explizit und genau festgelegt, durch die Festlegung einer einheitlichen Dauereinheit für alle Zeichen und die Definition der genauen Zeitwerte der dauermodifizierenden Zeichen. Insgesamt wurden viele alte Zeichen ausgelassen und viele neue erfunden. Das Resultat war ein von Grund aus aufgearbeitetes Notationssystem, das leichter zu erlernen ist, und weniger von der mündlichen Tradition abhängig ist.

Das Durchsetzen der Chrysanthinischen Notation hatte zur Folge, daß die genaue Interpretation der älteren Notation vergessen wurde. Besonders betrifft dies die zahlreichen außer Gebrauch geratenen Vortrags- oder Verzierungszeichen. Auch in der Bedeutung der Ton- und Intervallzeichen steht man aber heute vor vielen Rätseln. Die neue Notation führte also zu einem Bruch in der Tradition, dessen volle Auswirkungen erst heute spürbar werden. Denn seitdem die ältere Notation in Vergessenheit geraten ist, fehlen die konkreten Anhaltspunkte für eine stilgerechte Rekonstruktion alter Kompositionen. Es ist fraglich, ob die historischen Umstände in der Tradition der Kirchenmusik damals so zwingend für eine Reform waren, oder ob das Durchsetzen der Reform eher politi-

schem Einfluß zuzuschreiben ist, und zwar als Teil von Neuerungsversuchen zu verstehen ist, die von den aus Europa stammenden neueren dynamischen ideologischen Strömungen beeinflusst wurden. Manche Gegner der Reform versuchten die Tradition durch theoretische Werke über die alte Notation zu unterstützen. Der Bedeutendste von ihnen ist Απόστολος Κώνστας (18.- frühes 19. Jh.). Ihm und anderen, meistens anonymen Musiktheoretikern, verdanken wir wertvolle Hinweise für die Interpretation der alten Notation.

Die Verwandtschaft zur syrisch-byzantinischen ὁκτώηχος

Farmer (1960: 448) schreibt über die Verwandtschaft der arabischen mit den syrisch-byzantinischen ἤχοι: *That these modes may have been suggested by the Syrian ihadias is most likely, but that they were not quite identical may be assumed from Al-Kindi, although the last word has not yet been said on this problem.* Max Haas (1987: 137-138) hat noch ausführlicher auf die Ähnlichkeit der byzantinischen ἤχοι mit den frühen arabischen Modi hingewiesen. In der musiktheoretischen Schrift des Ibn al-Munajjim (gest. 912) werden zehn *naḡam* erwähnt. Der Terminus *naḡam* wird wiederum als arabisches Äquivalent zum byzantinischen Terminus ἤχος in zeitgenössischen syrisch-arabischen Glossaren erwähnt. Byzantinische Quellen sowie die Signaturen der ἤχοι in der byzantinischen Musiknotation bestätigen, daß hauptsächlich zehn ἤχοι unterschieden wurden, nämlich vier *authentēs* (κύριου), vier *plagale* (πλάγιου) und zwei *mediale* (μέσοι) (vgl. 'Αγιοπολίτης ed. Raasted 1983: §2, (10); über die μέσοι ἤχοι s. Floros 1967: 24-26).

Die Tatsache, daß Ibn al-Munajjim nicht nur acht, sondern zehn Modi erwähnt, ist von großer Bedeutung. Im Zusammenhang mit der allgemein angenommenen Ähnlichkeit zum byzantinischen Tonsystem ist sie ein Hinweis darauf, daß es auch im frühen arabischen Tonsystem nicht nur diatonische sondern auch "chromatische" Modi gab.

Wright sah in den neuen Bündeln, die bei al-Fārābī (ca. 870-950) zusätzlich zu den alten diatonischen angeführt werden, einen Hinweis darauf, daß das Tonsystem nicht mehr rein diatonisch war: *the testimony of al-Fārābī demonstrates conclusively that the purely diatonic modal system of the Ummayyad period no longer reigned supreme in his day.* (Wright 1987: 8) Ebenso gut könnten die hinzugefügten neuen Bündel als eine Entwicklung der Theorie und eventuell der Instrumentaltechnik gedeutet werden, welche die gleichzeitige Anwendung von verschiedenen, schon seit langem in der Praxis existierenden Tonleitern erlaubte.

Forschungsaufgaben

Im Aufsatz zum Stichwort "Echos" im "New Grove Dictionary of Music and Musicians" (Grove 1981: 5, 822-824) schrieb Miloš Velimirović: *It has also been suggested that the concept of echos strongly resembles the Arabic maqām . . . Such points need further study before the formulation of principles common to both musical cultures can be attempted.* (Velimirović 1981: 5, 823-824) Genau diese Aufgabe stellt sich die vorliegende Arbeit, nämlich durch die vergleichende Forschung und Analyse, Gemeinsamkeiten in den musiktheoretischen Prinzipien und in der Struktur der Tonsysteme aufzudecken, aber auch die Unterschiede zu beschreiben.

Ein Hauptproblem in der Tonsystemforschung der griechischen und türkischen Musik ist eben ihre oben erwähnte theoriegeschichtliche und musikalische Vielfalt. Sowohl in der Musiktheorie als auch im Repertoire und den in ihm vertretenen Modi finden sich Überlagerungen und Nebeneinanderstellungen von fremden Ansätzen und Elementen. Das heißt, nicht nur das musikalische Material, sondern auch die theoretischen Mittel für seine systematische Erfassung sind heterogen. Hinzu kommt noch die Inkompatibilität der theoretischen Mittel mit den zu beschreibenden Phänomenen. Die Musiktheoretiker versuchten Modi verschiedener Herkunft in ein System einzuordnen. Oft waren die Prinzipien des Systems (z.B. der Tetrachordaufbau der Skalen) nicht im Einklang mit der eigentlichen musikalischen Struktur der Modi, wodurch Inkonsistenzen entstanden. Daher gilt es, die Musiktheorie im Licht der tatsächlichen musikalischen Strukturen kritisch zu betrachten.

Es bilden sich dadurch zwei Problembereiche heraus: Erstens die Entsprechungen zwischen dem Tonsystem der griechischen Kirchenmusik und dem der türkischen Kunstmusik und zweitens die Beziehung zwischen Theorie und Praxis innerhalb dieser Musiktraditionen. Es wird also unterschieden zwischen dem Tonsystem so, wie es in der musiktheoretischen Tradition beschrieben wird, und dem Tonsystem, wie es sich von der Analyse der Musikstücke und der Instrumentalpraxis herauskristallisiert. Im Zusammengang mit dieser Unterscheidung ist auch die Erwägung zweier unterschiedlicher Auffassungen über den Begriff Tonsystem von Bedeutung: die des Tonsystems als "Ordnung des von den musikalischen Strukturen abstrahierten Tonmaterials" und die als "systematische Schilderung einer Musikgattung anhand ihrer musikalischen Strukturen". Diese werden im folgenden Abschnitt besprochen.

Zum Begriff Tonsystem

Hier werden zwei Auffassungen vom Begriff Tonsystem gegenübergestellt. Die erste sieht das Tonsystem als theoretische Abstraktion der in der Praxis vorkommenden Tonhöhen, die zweite als Formulierung der wahrnehmungspsychologisch bedingten Regeln, welche die musikalischen Zusammenhänge bestimmen. Man kann diese zwei Ansätze als komplementär betrachten und dadurch eine Definition des Tonsystems erhalten, die sowohl den aus dem musikalischen Material ausgehenden analytischen Methoden als auch den aus musikpsychologischen Hypothesen entstehenden Forschungsaufgaben gerecht wird.

Unter Tonsystem wird nach der ersten Auffassung der abstrakte Tonvorrat verstanden, der durch die Zusammenfassung aller benutzten Tonstufen bzw. Intervalle einer Musikkultur zu einem Gebilde entsteht. Arthur Simon (1985: 578) beschreibt diese Art von Tonsystem als *Summe aller Gebrauchsleitern einer Musikkultur*, von der gewisse Gesetzmäßigkeiten abgeleitet worden seien. Er bemerkt, daß ein solches "Tonsystem" eher von theoretischer als von wesentlich musikalischer Bedeutung sei: *Darunter können auch Stufen sein, die niemals zugleich in einem Stück vorkommen. Deshalb sind Tonsysteme weniger relevant für das Verständnis einer Musikkultur als allgemein angenommen wird. Sie beruhen meistens auf Spekulationen von Musiktheoretikern und haben für die musikalische Praxis kaum eine Bedeutung.* (Simon 1985: 578) Bei einer solchen Auffassung sind die Regeln oder strukturellen Zusammenhänge, durch welche ein musikalischer Stil beschrieben wird, nicht im Tonsystem einbezogen. Doch sowohl der geschichtliche Hintergrund des Begriffs Tonsystem, als auch der Inhalt und Aufbau der musiktheoretischen Schriften von der Antike bis heute zeigen, daß eine breitere Auffassung passend ist.

Als Ursprung des Begriffs Tonsystem darf der Begriff *σύστημα* der antiken Musiktheorie betrachtet werden. *Σύστημα* bedeutet auf griechisch "Zusammenstellung". In der antiken Musiktheorie bezeichnet der Terminus *σύστημα* ein spezielles Gebilde, welches die Grundlage für die Darstellung der Tonleitern und Modi in der Antike und im Mittelalter bildete; er kann mit dem Begriff "Tonleiter" verglichen werden, ist aber nicht mit ihm identisch. In der arabisch-persischen Musiktheorie wurde dieser Begriff unter anderen von der griechischen übernommen. (D'Er-langer nennt dieses Gebilde in seiner Übersetzung von al-Farabi *Groupe*. Durch den Zusammenhang ist es deutlich, daß *Groupe* dem antiken *σύστημα* entspricht. Siehe al-Farabi, 115 f.).

Gleichzeitig hatte der Begriff *σύστημα* auch eine andere Bedeutung, die der zweiten Auffassung des Tonsystems, als System von musikalischen Regeln oder Zusammenhängen nahelegt. Nach Carl Dahlhaus war das Tonsystem in der Antike, *die aus dem Konsonanzprinzip resultierende Ordnung der Töne und bildete als systema teleion ein in sich geschlossenes Ganzes. Und man verstand, im Unterschied zur modernen Ethnologie, deren Auffassung am schärfsten Erich von Hornborstel (1912) formulierte, die Skala nicht als sekundäre Abstraktion von melodischen Praktiken, sondern als primäre, unverrückbare Naturgegebenheit, in deren Grenzen ein tönendes Phänomen sich halten mußte, um überhaupt als Musik zu gelten. Das Tonsystem stellte nichts Geringeres dar als den Inbegriff des musikalisch Möglichen.* (Dahlhaus 1982: 36-37) Das antike *σύστημα* war also auch eine Verkörperung der musikpsychologischen Grundregel nach der sich die Musik richtete. So ist schon in der antiken Musiktheorie seit Aristoxenos (I. 18 110) bekannt, daß das Wesen der Musik nicht allein durch das Festlegen von Tonstufen definiert oder beschrieben werden kann, sondern auch Regeln für ihre harmonische Kombination nötig sind. *Again, melody which accords with the laws of harmony is not constituted by intervals and notes alone. Collocation upon a definite principle is also indispensable, it being obvious that intervals and notes are equally constituents of melody which violates the laws of harmony. It follows that the most important and significant factor in the right constitution of melody is the principle of collocation in general as well as its special laws. We see, then, that musical melody differs from the melody of speech, on the one hand, in employing motion by intervals, and from faulty melody, on the other hand, melody which violates the laws of harmony, by the different manner in which it collocates the simple intervals.* (Übers. Macran 1902: 177-178) Man suchte die Begründung dieser Regel in den Zahlen, und die harmonikē, die Wissenschaft der Harmonie, war eine Wissenschaft der Zahlenverhältnisse. Doch so spekulativ die Zahlenverhältnisse auch sein mögen, im Hintergrund steht der Gedanke einer psychologischen Ergründung der Musik.

Der spekulative Aspekt wurde nach dem Mittelalter von praktischen Belangen verdrängt. Die neueren Musiktraktate suchten technische Grundlagen für das Instrumentalspiel (Stimmungen, Bundeinteilungen, Namen der Tonstufen) oder für die Notation (Intervallzeichen, Verzierungszeichen, Modulationszeichen, Rhythmus) zu vermitteln. Weiterhin wurden die Beschreibungen der Modi durch konkrete Aussagen über ihre musikalische Anwendung erweitert. So entstanden die theoretischen Begriffe auf die bis heute die Schilderungen von *makam* und

ἦχος in der traditionellen Musiktheorie basieren. Sowohl in der osmanischen als auch in der griechischen Musiktheorie blieb jedoch das antike οὐστημα im Hintergrund als Grundgerüst bestehen. Die mittelalterliche und die neuzeitliche Auffassung vom Tonsystem bauen also auf der Theorie der Antike auf, sind aber weitgehend durch die Definition und Beschreibung der Modi (*makamlar*, ἦχοι) bestimmt. Man kann daher sagen, daß die ἦχοι und die *makamlar* den Rückgrat des griechischen, bzw. des türkischen Tonsystems bilden.

Schon seit dem späten Mittelalter enthalten theoretische Schriften neben Angaben über die Tonleiter, Intervalle und Tonstufen ansatzweise auch konkrete Beispiele deren melodischer Anwendung. Diese sind entweder in Form von kurzen melodischen Phrasen (Intonationsformel "ἐνηχήματα", Solfège-Übungen "παράλλαγαί" oder incipits charakteristischer Hymnen) oder in Form von kurzen Beschreibungen von Melodieabläufen ("seyir"). Lehrbücher des 20. Jh. gehen eine Stufe weiter und zitieren längere Beispiele aus charakteristischen Musikstücken. Nur wenige jedoch machen spezifische analytische Bemerkungen zu den Beispielen, und die in begrenztem Maß. Es bleiben viele Fragen über die Entwicklung des Tonsystems und über die Intervallstruktur bestimmter Modi, die zusätzlich zu den theoretischen Angaben und der Notation eingehende strukturelle Analysen von Beispielen verlangen. Dies soll hier am Beispiel der ἦχοι der "chromatischen Gattung" - den Modi mit übermäßiger Sekunde - verdeutlicht werden:

In der griechischen Musiktheorie gibt es zwei verschiedene Intervallstrukturen für die chromatischen ἦχοι: in der ersten, genannt "harte chroa", tritt eine größere übermäßige Sekunde zwischen zwei kleineren kleinen Sekunden auf, während in der zweiten, der "weichen chroa" die übermäßige Sekunde kleiner und dafür die kleinen Sekunden größer sind. Die harte chroa wird im ἦχος πλάγιος δεύτερος angewandt, die weiche im ἦχος δεύτερος. Weiterhin entspricht der πλάγιος δεύτερος dem *makam hicaz*, der δεύτερος dem *makam hüzzam*. Doch sowohl die griechische als auch die türkische Musiktheorie beschreiben die Intervallstrukturen dieser Modi nur unvollständig. In der türkischen Theorie entfällt wegen der 24stufigen Oktave die Unterscheidung zwischen der "harten" chromatischen Intervallstruktur des *hicaz* und der "weichen" chromatischen Intervallstruktur des *hüzzam*. Infolgedessen werden die Tonleiter von *hicaz* und *hüzzam* mit Tetrachorden identischer Intervallstrukturen beschrieben. Der Unterschied wird zwar in der mündlichen Tradition bewahrt, doch bei anderen *makamlar* mit chromatischen Bildungen, wie *uzzal*, *suzidil* oder *suzinak*, ist die Situation nicht so klar. In der griechischen Theorie haben zwar die "weiche" und "harte"

chromatische Gattung jeweils ihre eigenen Tonstufenzeichen und Modulationszeichen, aber diese Zeichen sind zweideutig, weil sie an mehreren Stellen auf der Tonleiter angebracht werden. Dadurch wird die Notierung von δεύτερος Varianten mit transponierten Tonleitern erschwert. Wie Karas (1982: B, 27) erklärt, hat dies dazu geführt, daß man einen transponierten δεύτερος mit "weicher" Tonleiter mit den Zeichen der "harten" χροά notiert. Der unvollständig ausgebildete Musiker würde dann zum falschen Schluß kommen, daß dieser ἦχος mit den Intervallen der harten chromatischen Gattung zu singen ist. Es gibt auch andere Beispiele des "falschen" oder unregelmäßigen Gebrauchs von Ton- und Intervallzeichen, die manchmal der Unwissenheit der Autoren in der Theorie der Intervalle zuzuschreiben sind. So ist man auch in der griechischen Musik für die korrekte Intonation mancher ἦχοι allein auf die mündliche Tradition angewiesen. Wo selbst diese widersprüchliche Angaben liefert, muß man tiefer in die melodische Struktur der Modi greifen, und durch das Feststellen von Regelmäßigkeiten oder Parallelen zwischen verschiedenen Modi Hypothesen aufstellen.

Sowohl von der Geschichte der traditionellen Musiktheorie, als auch von den Fragen die sich der zeitgenössischen Forschung stellen, wird es deutlich daß eine Schilderung des Tonsystems sich nicht auf die Aufzählung der Tonleiter, Intervalle und Tonstufen beschränken darf, sondern möglichst erschöpfend die melodischen Strukturen und ihre Gesetzmäßigkeiten untersuchen sollte. Mit Tonsystem wird hier also die systematische Beschreibung der musikalischen Strukturen einer Tradition oder Gattung gemeint. Das Tonsystem erfaßt sowohl die Ordnung des Tonvorrats (Gebrauchstonleiter, Stimmungen, Tonleiter einzelner Modi) als auch dessen Anwendung in der Musik selbst.

Zu den Begriffen ἦχος und *makam*

Das Wort ἦχος bedeutet "Ton". Durch ἦχοι werden in den früheren Schriften sowohl Modi als auch die einzelnen Tonstufen der Grundtonleiter gemeint, welche entweder Finaltöne des entsprechenden Modus sind oder auf anderer Weise für ihn charakteristisch sind. Heute wird der Name eines ἦχος für seinen Finalton angewendet, wenn eine Modulation zu diesem ἦχος durch die Endung in seinem Finalton ausgedrückt werden soll. Insofern ist also manchmal der Name des ἦχος stellvertretend für seinen Finalton, doch die Töne an sich werden nicht mehr mit den Namen von ἦχοι benannt. Auch unter den *makamlar* kommen

Synonyme zu einzelnen Tonstufen vor. Der Terminus *makam* ist jedoch jünger als ἤχος, im Mittelalter hießen die *makamlar nağam* oder anders.

In der griechischen Musiktheorie gibt es theoretisch immer noch acht ἤχοι, die im System der ὁκτώηχος zusammengefaßt werden. Insofern ist die ὁκτώηχος der griechische Inbegriff des Tonsystems. Durch verschiedene Tonstufenzeichen (μαρτυρία) sowie verschiedene zusätzliche Namen werden aber innerhalb jedes ἤχος mehrere "Zweige" unterschieden. Das System der Zweige ist sehr kompliziert, zumal es auf drei verschiedene Verwandtschaftsprinzipien basiert: a) Identität des Grundtons, b) Verwandtschaft der Tonleiter oder Intervallstrukturen, c) Funktion im liturgischen Repertoire. Das aus dieser Vermengung von musikalischen und außermusikalischen Kriterien resultierende System ist nicht für analytische Zwecke geeignet.

Anders als bei der griechischen Musiktheorie, wurde bei der türkischen Musiktheorie das Prinzip der Modus-Gruppierung aufgegeben. Dies resultierte in einer explosionsartigen Vermehrung der *makamlar*, welche in der gesamten Musikgeschichte über 600 betragen. Heutzutage kommen im Repertoire etwa 200 *makamlar* vor. Man benutzt Einteilungen in "grundlegende" (*basit*) und "zusammengesetzte" (*birleşik*) *makamlar*, und weiterhin eine Klassifizierung nach dem Finalton. Doch diese Klassifizierung faßt die musikalischen Verwandtschaften der *makam* nicht ausreichend zusammen. Ein Problem für die Tonsystemforschung bei den beiden hier untersuchten Musiktraditionen ist also die Entwicklung von musikalisch-strukturellen Kriterien für eine einheitliche Typologie der ἤχοι und *makamlar*. Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Beitrag in dieser Richtung.

Gliederung und Vorgehensweise

Im ersten Teil werden die theoretischen Grundlagen für das Tonsystem und deren Geschichte untersucht. Dazu werden Schilderungen zum Tonsystem aus der griechischen und türkischen Musiktheorie und deren Umfeld untersucht und miteinander verglichen. In jedem der fünf Kapitel wird ein Begriff behandelt. Im ersten Kapitel geht es um das Verständnis des musikalischen Tons und wie es sich in der Musikauffassung niederschlägt. Im zweiten werden die Intervalle, die als Basis der verschiedenen Tonsystemschilderungen dienen, erläutert. Im dritten

Kapitel werden die Tetrachordgattungen besprochen und eine eigene Typologie vorgeschlagen. Im vierten Kapitel geht es um den Begriff Konsonanz und seine Rolle in der Aufstellung des Tonsystems und der Interpretation der musikalischen Phänomene durch die Theorie. Es wird davon ausgegangen, daß die antike und mittelalterliche Auffassung der Konsonanz breiter und differenzierter ist als die der Konsonanz zusammenklingender Töne in der Theorie der polyphonen und homophonen Musik. Diese Hypothese hat zwei Folgen: erstens soll man sich bei der älteren Musik eine freiere Behandlung des Zusammenklangs und insbesondere der Terzen vorstellen als bisher. Zweitens soll man in der heutigen Theorie auch für die melodische Natur der relevanten Traditionen besser entsprechende Begriffe einführen. Im fünften Kapitel wird schließlich die Geschichte der Tonleiterdefinitionen in der türkischen und griechischen Musik sowie deren Bedeutung für das Tonsystem besprochen.

Anschließend wird versucht, eine analytische Beschreibung des Phänomens der ἤχοι und *makamlar* zu geben. Die Betrachtung konzentriert sich auf folgende Hauptmerkmale:

1. Die Funktion der *makamlar* und ἤχοι als strukturelle Muster für Komposition und Improvisation. Die ἤχος- und makam-Systeme bilden also gleichsam implizite Beschreibungen musikalischer Gattungen.
2. Der Aufbau der ἤχοι und *makamlar* aus einer begrenzten Anzahl von Tonhöhen-Gerüsten (Feldern), und die Anwendung charakteristischer Inflektionen (kleinen Tonhöhenänderungen) als Mittel zur expressiven "Färbung".
3. Die Entstehung der Melodie aus der Kombination mehrerer Formbildender Prozesse (Umspielung eines Tons oder einer melodischen Linie, variierte Wiederholung, Verflechtung von mehreren Linien u. a.)

Grundlage aller drei oben genannten Merkmale ist die kontextabhängige funktionelle Gliederung des Tonmaterials. Dies bedeutet, daß die Töne je nach dem Kontext (Konfiguration der gerade erklingenden Töne) in Ebenentöne und Nebentöne, in feste und bewegliche Töne und in Gerüsttöne und Verzierungstöne gegliedert werden. Diese drei funktionellen Deutungen sind miteinander verbunden und beeinflussen sich gegenseitig. Durch die Analysen der transkribierten Musikbeispiele wird gezeigt, durch welche Mechanismen die melodischen Strukturen entstehen, und inwiefern diese Hierarchien als Keime für die modalen melodischen Strukturen dienen. Die gewonnenen Resultate erlauben eine übergreifende Typologie der ἤχοι und *makamlar* sowie die Feststellung von deren Entsprechungen.

Methodologische Einflüsse, terminologische Probleme

Das Phänomen des makam ist Gegenstand ausführlicher Studien gewesen. Leider hat jeder Forscher mehr oder weniger seine eigenen analytischen Begriffe entwickelt, was die Herausbildung einer einheitlichen Terminologie nicht förderte. Zwar wird hier nicht der Anspruch auf eine "definitive Lösung" des Problems der Terminologie erhoben, es werden aber die verschiedenen Ansätze so systematisch wie möglich vergleichend geschildert und in einem umfangreichen analytischen System geordnet. Es war dabei unumgänglich, teilweise wieder eigene Termini einzuführen. Ich habe mich jedoch weitgehend auf existierende Arbeiten gestützt, deren Darstellung zum großen Teil mit der eigenen übereinstimmt. Zwei von ihnen haben die vorliegende Arbeit stark beeinflusst und sollten deswegen hier erwähnt werden:

Es handelt sich um die Dissertation von Gültekin Oransay (Die melodische Linie und der Begriff Makam in der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert) sowie um die teilweise unveröffentlichten Schriften von Prof. Christoph Hohlfeld über die Melodielehre und Gehörbildung (Melodie und Harmonie, Melodik der Gehörbildung, Melodielehre, Schriften zum Stil Palästrinas u.a.). Die Schilderung von Oransay ist m. E. die differenzierteste und das makam-Phänomen bisher am weitestgehend beschreibende.

Die Theorie Hohlfelds basiert auf der abendländischen Musik des Mittelalters und der Renaissance und findet weiterhin Anwendung bis zur Romantik. Durch die Analyse der Musikbeispiele wurde es aber deutlich, daß seine Feststellungen über die grundlegenden Regeln der Melodie auch auf die griechische und türkische Melodik anwendbar sind. Hohlfelds "Affinitäten" und die "einfachen Makamräume" von Oransay haben deutliche Gemeinsamkeiten.

QUELLEN

Musiktheoretische Traktate aus der Neuzeit

Es werden hier nur größere musiktheoretische Schriften aus dem 18. Jh. oder später besprochen, die vollständige Schilderungen des Tonsystems und der ήχοι bzw. *makamlar* enthalten. Ältere oder kleinere Quellen werden im Quellen- und Literaturverzeichnis aufgelistet.

Griechische Kirchenmusik

Χρύσανθος Μαδύτων, Μητροπολίτης Προύσσης:
Θεωρητικόν μέγα τῆς μουσικῆς.

Χρύσανθος, Erzbischof von Proussa (Bursa), war einer der "drei Lehrer" oder Gelehrten, die am Anfang des 19. Jahrhunderts die Reform der Notation der griechischen Kirchenmusik durchführten (s. Morgan 1971; Ρωμανοῦ 1985). Er stellte die theoretischen Grundlagen der Reform, während die anderen zwei "Lehrer", seine Mitarbeiter Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ und Γρηγόριος Πρωτοψάλτης das liturgische Repertoire in das von ihm auf der Basis der alten Notation entwickelte neue Notationssystem transkribierten. Im Θεωρητικόν μέγα τῆς μουσικῆς ("Große Musiktheoretische Abhandlung"), herausgegeben in Trieste 1832, legte Χρύσανθος die Prinzipien der von ihm entwickelten vereinfachten Notation dar. Diese nach ihrem Verfasser genannte "chrysanthinische Notation" konnte sich ihrer leichten Handhabbarkeit und ihrer Eindeutigkeit wegen rasch in der Praxis durchsetzen - heute wird die vorchrysanthinische Notation nicht mehr gelehrt. Die von den "drei Lehrern" durchgeführte Reform der Notation und Theorie der griechischen Kirchenmusik stellt einen tiefen Schnitt in der Tradition dar, dessen Auswirkungen und Bedeutung schwer einzuschätzen sind. Das neue System ist zwar einheitlicher, übersichtlicher und vor allem

leichter zu erlernen. Doch gerade durch diese Vereinfachung gingen wichtige Schlüsselbestandteile für das Verständnis der älteren Interpretationspraxis, des Tonsystems und dessen Entwicklung verloren.

Μουσική Επιτροπή ("Musikkommission"):
Στοιχειώδης διδασκαλία της ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς

Zu den sechs Mitgliedern der Musikkommission des griechisch-orthodoxen Patriarchats in den Jahren 1881 - 1883 zählten: der πρωτοψάλτης Γεώργιος Βιολάκης, der zudem noch Komponist war, Γεώργιος Πρωγάκης, der durch die Herausgabe des kirchenmusikalischen Repertoires bekannt ist (Μουσική συλλογή, 3 Bände, Istanbul 1909-1910) und Παναγιώτης Κηλιτζανίδης, der Verfasser des weiter unten besprochenen Werkes über die Entsprechungen des griechischen und "arabisch-persischen" (bzw. osmanischen) Tonsystems.

Die Musikkommission des Patriarchats revidierte gründlich das System von Χρύσανθος und schlug ihre eigenen Berechnungen vor, die angeblich auf empirischen Untersuchungen mit Hilfe des *tanbur* basierten. Das System der Kommission wird im allgemeinen bis heute beim Unterricht der Kirchenmusik gelehrt.

Σίμων Καράς:
Μέθοδος της Ἑλληνικῆς Μουσικῆς

Das Θεωρητικὸν von Καράς (3 Bände, Athen 1982) ist wohl das umfangreichste musiktheoretische Werk in der neueren Geschichte Griechenlands. Καράς studierte die antiken, die mittelalterlichen und die neuzeitlichen griechischen Quellen. Daraufhin baute er ein System auf, das sowohl die Kirchenmusik als auch die Volksmusik umfaßt und die vorkommenden Varianten von Modi erschöpfend beschreibt. Er versuchte die Angaben der Antiken Musiktheorie mit den Tatsachen der neueren Praxis zu versöhnen, um die Kontinuität der griechischen Musiktradition zu zeigen. Viele Informationen sind aus älteren Quellen nach der persönlichen Auffassung interpretiert und in das eigene System aufgenommen. Das Fehlen von Quellenhinweisen oder einer klaren Argumentation erschwert meistens das Nachvollziehen. Trotzdem bleibt das Werk von Καράς bei weitem das vollständigste Werk über die Tradition der griechischen Musik so wie sie bis zu unserem Jahrhundert überliefert wurde.

Türkische Kunstmusik

Prinz Dimitrie Kantemir:
Kitab-ül ilm-il mūsikī alā vech-il hurūfat

Dimitrie Kantemir (1673-1723), Prinz von Moldavien, ist ein herausragender Politiker, Gelehrter, Historiker und Musiker. Zu Lebzeiten wurde er als Gelehrter sowohl im Orient als auch in Westeuropa anerkannt, wofür er auch im Jahr 1714 von der Berliner Akademie als aktives Mitglied gewählt wurde. Er war bekannt als ausgezeichneter *tanbur* Spieler und seine Kompositionen werden bis heute gespielt. Sein musiktheoretisches und kompositorisches Werk ist von größter Bedeutung in der Geschichte der osmanischen Musik. Seine tiefen Kenntnisse sowohl in der orientalischen als auch in der okzidentalischen Kultur und Musik erlaubten ihm ein Werk zu schreiben, das den neuesten Stand der Musikpraxis kodifizierte. Popescu-Judet (1981: 103) bemerkt: *His work has initiated a new theory of Turkish music independent from Arab and Persian musical influence*. Mit Kantemir's Werk etabliert sich also die Theorie der türkischen Musik als selbständige Musiktheorie. Kantemir kannte auch die griechische Kirchenmusik, nicht zuletzt als Rumäne. Seine Musikehrer waren der konvertierte Grieche Kemani Ahmed und der Grieche Angeli. Er soll bei seinem Aufenthalt in Rußland nach 1711 zur Einführung byzantinischer liturgischer Musik in der Russischen Kirche beigetragen haben (Popescu-Judet 1981: 104).

Κύριλλος Μαρμαρινός:
Στοιχειωδέστερα διδασκαλία περὶ τῆς ἔξω μουσικῆς

Dies ist der älteste Traktat über die islamische Musik in griechischer Sprache, den ich einsehen konnte. Er bildet einen Anhang zum Traktat von Κύριλλος, Erzpriester von Τήνος, über die Kirchenmusik (Εἰσαγωγή Μουσικῆς "Einführung in die Musik"). Er wird überliefert in einem Autograph aus dem Jahr 1749 (Handschrift Nr. 305 der "Historischen und ethnologischen Gesellschaft" (Ἱστορικὴ καὶ Ἐθνολογικὴ Ἑταιρεία) in Athen; die vorletzte Seite enthält die Unterschrift von Κύριλλος mit dem Datum der Vollendung: 13. März 1749).

Obwohl der Teil über die profane Musik nur knappe 33 Seiten umfaßt, ist er inhaltlich sehr wertvoll, denn der Verfasser war ein hervorragender Musiker und Komponist. Er war Schüler des πρωτοψάλτης

Παναγιώτης Χαλάτζογλου, der als Gründer der letzten patriarchischen Schule des Kirchengesangs in Istanbul gilt. Seine zahlreichen Kompositionen fanden sehr große Verbreitung. Deshalb, aber auch wegen des großen Umfangs der Beispiele und der Originalität der Ausführungen kann die gesamte Lehrschrift des Κύριλλος als eine der wichtigsten aus der Zeit der türkischen Herrschaft bezeichnet werden (Χατζηγιακουμής 1980: 44). Der Teil über die profane Musik wurde 1843 von Στέφανος Δομέστικος und Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης leicht paraphrasiert veröffentlicht (Ἐρμηνεία τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς καὶ ἐφαρμογὴ αὐτῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικὴν. Ἐρανισθεῖσα καὶ συνταχθεῖσα παρὰ Στεφ. Α. Δομεστίκου, ἐπιθεωρηθεῖσα δὲ παρὰ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χ. Μ. Ἐκκλησίας. Istanbul: Πατριαρχικὴ Τυπογραφία 1843).

Der Teil über die profane Musik besteht aus drei Abschnitten: erstens einem allgemeinen Teil über die *makamlar* - Namen und deren Entsprechungen zur griechischen Terminologie-, zweitens einer Beschreibung einzelner *makamlar*, begleitet von kurzen musikalischen Beispielen in griechischer Notation, drittens der Beschreibung von 21 *usuller* (rhythmische Zyklen).

Es soll nach Angabe von Κηλτζανίδης auch noch einen älteren Traktat von Demetrius Kantemir (Kantemiroğlu, 1673-1727) gegeben haben, der allerdings verschollen ist. Ein weiterer wichtiger Traktat, der mir leider nicht zugänglich war, ist der des oben genannten Παναγιώτης Χαλάτζογλου (? - 1748), λαμπάδαριος und später πρωτοψάλτης in der Kirche des griechisch-orthodoxen Patriarchats von Istanbul. Nach Χατζηγιακουμής war Χαλάτζογλου eine Schlüsselfigur im Schaffen der Voraussetzungen für den neueren Stil des Kirchengesangs (Χατζηγιακουμής 1980: 42-43). Sein Traktat ist von Ἰάκωβος Ναυπλιώτης im Band 2 der Ἔργασίαι τοῦ ἐν Πατριαρχείῳ ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου (Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς ἀληθείας) (1900), S. 68-75 veröffentlicht worden (s. Χατζηγιακουμής 1980: 93, Fußnote 201).

Παναγιώτης Κηλτζανίδης:
Μεθοδικὴ διδασκαλία θεωρητικῆ τε καὶ πρακτικῆ πρὸς ἐκμάθησιν καὶ διάδοσιν τοῦ γνησίου ἐξωτερικοῦ μέλους τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς κατ' ἀντιπαράθεσιν πρὸς τὴν Ἀραβοπερουσικὴν

Παναγιώτης Κηλτζανίδης war Mitglied der oben genannten "Musikkommission des Patriarchats", welche die heute noch offiziell gültige Version der Musiktheorie und Notation der Griechisch-Orthodoxen Kirche verfaßte. Sein 1881 veröffentlichtes Werk über das ἐξωτερικόν

μέλος - die profane Musik - ist weniger bekannt. Der Neudruck bei Ρηγόπουλος in Saloniki (1978) ist ein Zeichen für das wachsende Interesse für vergleichende Studien der griechischen und türkischen Musik. Das Werk von Κηλτζανίδης gleicht in Aufbau und Inhalt dem von Κύριλλος Μαργαρινός. Es ist teilweise identisch mit dem Traktat von Στέφανος δομέστικος und Κωνσταντίνος πρωτοψάλτης über die profane Musik (Istanbul 1843). Es wird vermutet, daß die Werke von Κύριλλος, Στέφανος δομέστικος und Κηλτζανίδης einen Traktat des Prinzen Kantemir als Vorlage haben.

Suphi Ezgi:

Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi

Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) gehört mit Sadrettin Arel (1880-1955) und Rauf Yekta (1871-1935) zu den Gründern der zeitgenössischen türkischen Musiktheorie. Sein System, dargestellt in seinem fünfbändigen Werk *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi* (Theorie und Praxis der türkischen Musik), wird heute als offizielles System der traditionellen Musik angesehen.

Ekrem Karadeniz:

Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları

Ekrem Karadeniz (1904-1981) verfaßte eine umfassende Studie über die türkische Kunstmusik, die hauptsächlich die Lehren und Forschungsergebnisse seines Lehrers Abdülkadir Töre (1873-1946) wiedergibt.

Abdülkadir Töre wird von Öztuna (II, 326f.) als Einzelgänger in der Musikszene der Epoche von Rauf Yekta und Suphi Ezgi geschildert. Er nahm unter anderem Unterricht bei berühmten Instrumentalisten und Komponisten des 19. Jahrhunderts, wie Kemanî Tatıyos Efendi (1858-1913) und Kemanî Kirkor Efendi (1868-1938) (Angaben nach Karadeniz 1982: XIII). Außerdem hat Töre auch religiöse Gesänge niedergeschrieben, wovon ein Teil als Sammlung von *ilâhiler* (Hymnen) herausgegeben worden ist, ein anderer Teil, die heute nicht mehr gesungenen *naat* und *durak*, ist in der Bibliothek des Suleimaniye Camii in Istanbul zu finden. Sein Werk ist nicht so stark in die Öffentlichkeit geraten, weist aber manche interessante Züge auf. Beachtenswert ist vor allem die Fixierung der feineren Unterschiede im Intervallaufbau der *makamlar*. Dazu wird

die Unterscheidung von 41 Stufen in der Oktave benutzt, während sonst im ganzen vorderorientalischen Raum außer Griechenland die 24-stufige Einteilung gebraucht wird. Diese Feinheiten sind keineswegs belanglos, sondern zeigen Entsprechungen zu zentralen Punkten der griechischen Theorie, welche in der offiziellen türkischen Theorie nicht berücksichtigt werden (s. weiter unten, 2. Teil, zum *hicaz* - Tetrachord). Auch die *makam* - Beschreibungen von Töre-Karadeniz sind oft ausführlicher und zeigen weniger die Tendenz zum nivellierend-systematischen Denken, die bei Ezgi zu finden ist.

Belege aus der Instrumentalpraxis: *kanun* und *ney*

Kanun

Das *kanun* (arab. *qānūn*, ngr. κανονάκι, aus agr. κανών, "Regel", "Gesetz") ist eine Trapezzither, die im vorderen Orient und in Nordafrika gespielt wird. Die Vorfahren des *kanun* sind unter den verschiedenen Trapezzithern der vorderorientalischen Musikkulturen der Antike, wie dem hebräischen ψαλτήριον (psalterium) oder den altgriechischen επιγόνιον und μάγαδις zu suchen. Andererseits besteht eine Ähnlichkeit zum indischen *surmandal* (Poché 1981: 169-170). In der Türkei wurde das *kanun* erst im 19. Jahrhundert wieder eingeführt (Reinhard 1984: 85; 211).

Die Erfindung des *kanun* wird al-Farābī zugeschrieben (Öztuna 1969 I, 324), wodurch die enge Verbindung des Instrumentes mit der Musiktheorie angedeutet wird. Der Name *kanun* selber zeigt die mögliche Assoziation mit dem pythagoreischen einsaitigen Kanon oder dem 15-saitigen Kanon der Spätantike - den Instrumenten der experimentellen Musiktheorie der Antike und des Mittelalters. In den Lehrschriften zur griechischen Kirchenmusik heißen κανόνια die Darstellungen der Tonleiter und der Beziehungen der ἤχοι durch Diagramme. Darunter findet man in der Handschrift EBE 968 (fol. 178v f.) κανόνια, welche deutlich die Form des 15-saitigen Kanons bzw. des *kanun* imitieren (eines davon wird von Karas (1970: 38) zitiert; s. auch weiter unten, zum *makam şehnaz*).

In seiner heutigen Form ist das türkische *kanun* etwa 75 bis 120 cm lang und 30 bis 45 cm breit. Es verfügt über 24 dreichörige Saiten, die diatonisch gestimmt werden und einen Umfang von über 3 1/2 Oktaven ergeben. Es wird "pythagoreisch" gestimmt, nach Quinten und Quartan ab *vegāh* (d - a - e - h usw.). Die Terzen *rast* - *segāh* (h d) und *neva* - *evic*

(f' g) werden aber oft rein gestimmt, wenn der *makam* es verlangt. Eine besondere Einrichtung, eingeführt wahrscheinlich am Anfang des 20. Jahrhunderts (Poché 1981: 169), ermöglicht das Ändern der Grundstimmung der Saiten während des Spiels um kleine Intervalle und damit das Modulieren in den feinen Intervallschattierungen der türkischen *makamlar*. Sie besteht aus mehreren, an der Wirbelseite der einzelnen Saitenchöre nebeneinanderstehenden, etwa 14-24 mm hohen, umklappbaren Riegeln, genannt *mandal*, welche die Saiten von unten stoppen. In den zwei Zentraloktaven des Instrumentes wird jeder Halbton durch 5 bis 8 *mandallar* geteilt; bei zwei der sieben diatonischen Tonstufen pro Oktave wird der Ganzton durch 12 bis 16 geteilt. Durch Aufrichten oder Herablassen der *mandallar* wird die Länge der schwingenden Saite um ein sehr kleines Intervall geändert. Dies bedeutet, daß innerhalb eines Ganztons 12 bis 16 etwa gleiche Abstufungen in der Tonhöhe zur Verfügung stehen. Man darf sich über die Genauigkeit dieser Feinstimmungs-Vorrichtung nicht täuschen, denn die aus einer Messing-Eisen-Legierung gegossenen oder gestanzten *mandallar* erlauben nur begrenzte Präzision. Ich hatte nur einmal die Gelegenheit, beim alten Kanunbauer Hadi Usta in Istanbul, ein Instrument zu sehen, das ein Liebhaber mit speziellen *mandallar* aus Stahl bestückt hatte. Die wenigen von diesem Mann bearbeiteten Instrumente sind die einzigen, bei denen auf allen Saiten der Ganzton durch 11 genau positionierte *mandallar* gleichmäßig geteilt wird. Das *kanun* ist ein konkreter Beweis der rein theoretischen Natur der Neunteilung des Ganztons in der türkischen Musik, denn es gibt kaum Instrumente, die nur 9 *mandallar* pro Ganzton haben. Um die charakteristische Farbe der *χρόα* möglichst gut wiederzugeben, müssen außerdem bei der Stimmung der Saiten Eigenarten des spezifischen Instrumentes, wie die Lage der Brücke auf der rechten Seite und die besonderen Resonanzcharakteristika berücksichtigt werden.

Ney

Das *ney* ist eine im vorderen Orient und Nordafrika verbreitete Flöte. Archäologische Funde aus Ägypten weisen darauf hin, daß es schon im 3. Jahrtausend v. Chr. in Gebrauch war (Conner 1981: 84). Wie sein persischer Name besagt, wird das *ney* aus Schilfrohr gebaut, und zwar aus einem einzigen Stück, das genau 9 Bambusknoten enthalten muß. Aus den insgesamt 13 verschiedenen existierenden Größen von *ney*, deren Grundtöne auf den 13 Halbtönen im Raum der Oktave D-d

liegen (s. Karadeniz 1982, 5), wird heute das *kız neyi* ("Mädchen - *ney*", so genannt wegen der relativ hohen Stimmlage) auf A bevorzugt. Früher gebrauchte man mehr das *mansur ney* auf G oder sogar das *şah ney* auf F; heute werden solche Instrumente wegen ihres edleren, tieferen Tons beim Solospiel geblasen.

Das *ney* ist weder Querflöte noch Blockflöte, sondern wird direkt an der geöffneten oberen Seite des Rohrs seitlich geblasen. Varianten dieser Technik findet man beim persischen *Ney* und bei der japanischen Bambusflöte *shakuhachi*. Ein Mundstück (*başpare*) aus Büffelhorn (seltener aus Elfenbein) erleichtert und verbessert die Tonproduktion (das Mundstück fehlt bei den älteren Instrumenten sowie bei den arabischen und persischen Instrumenten, die meistens kleiner sind). Diese besondere Spielart verleiht dem *ney* eine außerordentliche Geschmeidigkeit des Tons. Wie Ursula Reinhard (1985: 80) geschrieben hat, ist der türkische *ney*-Spieler (*neyzen*) "so etwas wie ein Sänger auf dem Schilfrohr", er kann sowohl die Klangfarbe als auch die Tonhöhe fließend über eine große Vielfalt von Schattierungen modulieren. Eine weitere Klangeigenschaft des *ney* ist das Rauschen, das den Ton ständig begleitet, das jedoch keine Störung, sondern prägender Bestandteil des sonst obertonarmen Klanges ist.

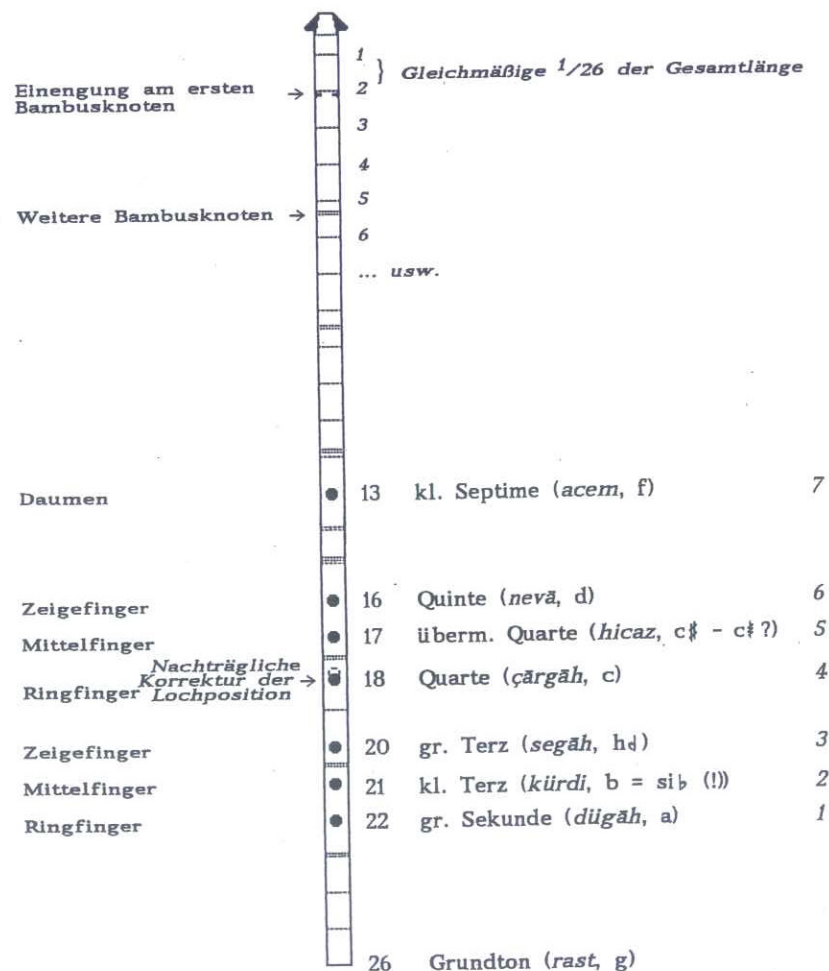
Anders als auf der Traversflöte können auf dem *ney* durch Änderung des Blasansatzes, aber mit derselben Reihe von Griffen, außer dem Fundamentalton auch die Oktave, Duodezime, Doppeloktave, und begrenzt sogar die Doppeloktave plus Terz und die Doppeloktave plus Quinte produziert werden. Weiterhin kann beim Spiel auf einem Partialton (Überblasen) ein Teilton unterhalb des gerade klingenden Partialtons verstärkt werden, was den Ton stark färbt. Auch Zweiklänge sind durch das genaue Blasen zwischen zwei benachbarten Teiltönen möglich und werden selten als besonderer Effekt eingesetzt (s. *sazkâr taksim* von Niyazi Sayin).

Das *ney* ist das wichtigste Musikinstrument der *mevlevi* (Huart 1922: 3074-3075; Reinhard 1984: 80f.). Es ist so stark mit dem Stil der *mevlevi*-Musik und der türkischen Kunstmusik im allgemeinen verbunden, daß es neben dem *tanbur* als Basisinstrument der türkischen Kunstmusik angesehen werden kann. Yektâ (1922: 2985) schreibt, daß das *mansur ney* in g in der alten Zeit die Rolle des *diapason* ("Stimmgabel") als tonhöhenbestimmendes Instrument spielte: der Ton, den ein *mansur ney* hervorbringt, wenn man alle Löcher außer dem des Daumens geöffnet läßt, ist die Basis der Tonleiter, das *yegâh*, geschrieben als Ton d. Dies ist überzeugend, wenn man bedenkt, daß einzig die Türken, im Gegensatz zu den Griechen, den Arabern und den Persern, die Basis des Tonsystems auf d

und nicht auf g (δι) nehmen. Letztere Basis ist günstiger für die menschliche Stimme, aber auch für viele Instrumente, deswegen benutzt man heute in der Türkei meistens die *bolahenk*- oder *süpürde*-Stimmung: man transponiert um eine Quinte tiefer, nach g, bzw. eine Quarte tiefer nach a. Χρύσανθος (1832: XXXVIII) schreibt, daß Kantemiroğlu das *ney* und das *tanbur* benutzte. Auch Raûf Yektâ und Χρύσανθος waren *ney* Spieler (Öztuna 1969: II 170; Papadopoulos 1890: 333).

Die Intonation auf dem *ney* ist sehr flexibel. Man kann die meisten Töne allein durch Änderung der Lippenform und der Kopfposition um etwa einen Ganzton variieren. Außerdem werden die Löcher nicht mit dem letzten Fingerglied gedeckt - wie etwa bei der Blockflöte - sondern mit dem mittleren Fingerglied. (Beim *şah-ney* und den noch größeren Instrumenten ist das Ringfinger-Loch nicht mehr auf diese Weise greifbar.) Durch diese Greifftechnik wird das Spiel noch geschmeidiger, denn die untere Oberfläche des mittleren Fingergliedes ist weicher als die des letzten, und es lassen sich dadurch Portamento-Übergänge zwischen den Noten leicht realisieren (s. Fingersatz-Tabelle). Geschickte Spieler können ein Glissando mindestens über die ganze Quinte, die auf einen Partialton ohne Betätigung des Daumens spielbar ist, ausdehnen. Durch diese Spielweise werden die Übergänge zwischen den Tönen gezielt verwischt. Anders als in der westeuropäischen Musik, wo die klare Intonation jedes einzelnen Tons das Ideal ist, zeigt das Spiel auf dem *ney* - wie auch auf den Saiteninstrumenten ohne Bünde, eine Konzeption der Melodie als fein verzierte, aber kontinuierliche Kurve. Dies bedeutet jedoch nicht, daß das *ney* hinsichtlich der Intonation ungenau ist. Es weist im Gegenteil spezielle Charakteristika auf, welche die Intonation des "Kernes" des Tonsystems - der wichtigsten *makamlar* - fördern. Da in dieser Arbeit oft auf die technischen Eigenschaften des *ney* in Beziehung zur Intonation hingewiesen wird, sollen diese im folgenden näher erläutert werden (s. Abbildung nächste Seite).

başpare (Mundstück)



(nach einem alten Instrument von Niyazi Sayin in meinem Besitz)
 Grundton: G (a = ca. 430 Hz). Gesamtlänge: 800 mm.
 Äußere Breite: oberes Ende: ca. 30 mm, unteres Ende: ca. 25 mm.

Die Proportionen der Griff-Löcher zur Gesamtlänge ergeben theoretisch die Intervalle $\frac{13}{11}$, $\frac{23}{21}$, $\frac{13}{10}$, $\frac{13}{9}$, $\frac{26}{17}$, $\frac{13}{8}$, $\frac{2}{1}$. Nenner der Löcher 1, 3, 4, 6 (Töne a, h#, c, d) sind also die Zahlen 11, 10, 9, 8. Da aber das oberste Loch ($\frac{2}{1}$) nicht die Oktave g-g' zur Gesamtlänge, sondern die Septime g-f' ergibt, ist es eindeutig, daß diese Proportionen nicht den Schwingungsverhältnissen der durch diese Löcher produzierten Töne entsprechen. Es ist anzunehmen, daß vor allem die höheren Löcher tiefer klingen als ihre Proportion zur Gesamtlänge angibt, weil der Rest des Rohrs unter ihnen den Ton etwas vertieft, etwa so wie beim "Doppelgriff" oder "Gabelgriff" auf allen Holzblasinstrumenten beobachtet wird. Auch ist das Rohr des *ney* nicht zylindrisch, sondern konisch, oben ist es etwas breiter als unten. Deshalb ist es sehr schwer, die Intonation des *ney* mathematisch festzulegen. Um einen ungefähren Eindruck der Proportionen der Löcherpositionen zu vermitteln, werden hier die oben angegebenen theoretischen Intervalle in cents umgerechnet dargestellt, und zwar einmal entsprechend den Proportionen und einmal geteilt durch den Faktor $\frac{1200}{996}$, was einer Anpassung der den Proportionen entsprechenden Oktave an die reell klingende Septime *kaba rast - acem* (g-f') entspricht.

in Cents:					Centwerte angepaßt an die Septime	
Loch	Ton	Intervall	Abstand vom Grundton	Abstände der benachbarten Töne	Abstand vom Grundton	Abstände der benachbarten Töne
7	f'	2/1	1200	} 359.5	996	} 298.8
6	d'	13/8	840.5		697.6	
5	c' #	26/17	735.5	} 98.9	610.4	} 82
4	c'	13/9	636.6		528.3	
3	h _d	13/10	454.2	} 84.5	376	} 70.1
2	b	26/21	369.7		306.2	
1	a	13/11	289.2		240	

Mit Ausnahme von zwei deutlichen Fällen (s. unten, Halbtöne e-f und g-a#) wird hier darauf verzichtet, von den Positionen der Löcher Aussagen über die Intonationseigenschaften abzuleiten. Die unteren Angaben basieren auf Informationen, die ich im Unterricht bei Arif Erdebil und Niyazi Sayin erhalten habe. Statt eine gleichmäßige Tonleiter anzustreben, wurden die Töne aufgeführt, welche am meisten benutzt werden.

(Erklärungen zur Fingersatz-Tabelle auf der nächsten Seite)

Außer den ganz offenen ○ und geschlossenen ● Löchern werden beim *ney*-Spiel auch halb-geschlossene Löcher gebraucht ⊙. Um das *ney* besser stützen zu können oder unnötige Fingerbewegungen zu vermeiden, werden manche Löcher bedeckt, ohne daß dies für die Produktion des Tons erforderlich ist. Einige dieser fakultativen Griffe werden mit ⊙ markiert.

Über den Griff-Tabellen stehen eventuelle Bewegungen des Kopfes und der Lippen:

- ↑ = Kopf und Ansatz nach außen (Erhöhen des Tons);
- ↓ = Kopf und Ansatz nach innen (Vertiefen des Tons);
- ↘ = Kopf und Ansatz verstärkt nach innen.

Die technisch bedingte Tendenz mancher Töne nach oben oder nach unten wird oberhalb dieser Töne angegeben.

- ↑ = Ton tendiert stark nach oben;
- ↓ = Ton tendiert stark nach unten.
- [+] = Ton tendiert leicht nach oben.
- [-] = Ton tendiert leicht nach unten.

Die mit ↑ und ↓ markierten Tendenzen **müssen** - meistens - durch besonderen Aufwand (Kopfbewegung) korrigiert werden, die mit [+] und [-] markierten Tendenzen **können** für besondere Zwecke ausgenutzt werden.

Die Linien ~~~~~ markieren die Bereiche, bei denen Portamento-Übergänge sehr günstig sind, und deshalb öfter eingesetzt werden.

ERSTE OKTAVE

The diagram for the first octave shows a grid of finger positions for the ney. The grid consists of 5 rows and 12 columns. The first row represents the head and lip movements, with arrows indicating up (↑), down (↓), and a combination of down and inward (↘). The second row represents the thumb position, with circles indicating open (○) and closed (●) states. The third row represents the index finger, with circles indicating open (○) and closed (●) states. The fourth row represents the middle finger, with circles indicating open (○) and closed (●) states. The fifth row represents the ring finger, with circles indicating open (○) and closed (●) states. Below the grid is a musical staff with notes corresponding to the finger positions. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). Wavy lines below the staff indicate portamento transitions.

ZWEITE OKTAVE

The diagram for the second octave shows a grid of finger positions for the ney. The grid consists of 5 rows and 12 columns. The first row represents the head and lip movements, with arrows indicating up (↑), down (↓), and a combination of down and inward (↘). The second row represents the thumb position, with circles indicating open (○) and closed (●) states. The third row represents the index finger, with circles indicating open (○) and closed (●) states. The fourth row represents the middle finger, with circles indicating open (○) and closed (●) states. The fifth row represents the ring finger, with circles indicating open (○) and closed (●) states. Below the grid is a musical staff with notes corresponding to the finger positions. The notes are: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). Wavy lines below the staff indicate portamento transitions.

DRITTE OKTAVE

The diagram for the third octave shows a grid of finger positions for the ney. The grid consists of 5 rows and 12 columns. The first row represents the head and lip movements, with arrows indicating up (↑), down (↓), and a combination of down and inward (↘). The second row represents the thumb position, with circles indicating open (○) and closed (●) states. The third row represents the index finger, with circles indicating open (○) and closed (●) states. The fourth row represents the middle finger, with circles indicating open (○) and closed (●) states. The fifth row represents the ring finger, with circles indicating open (○) and closed (●) states. Below the grid is a musical staff with notes corresponding to the finger positions. The notes are: C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). Wavy lines below the staff indicate portamento transitions.

Einige Besonderheiten der Intonation auf dem *ney* werden hier vorweggenommen, da auf sie bei der Diskussion der Intervalle und der Modi verwiesen wird.

Die Töne $f\sharp$ (*ırak, eviç*) und h (*büselik*) klingen oft hoch ($f\sharp$: Attraktion zu g , z. B. im *makam rast*; h , doppelte Attraktion über $c\sharp$ nach d , z.B. bei *makam pençgâh*, kleine obere Sekunde des *hicaz* Tetra-chords, z.B. beim *makam şed araban*).

Die Töne b (*kürdî*) und f (*acem*) können leicht eine Sekunde kleiner als das Leimma (90 cents) zum entsprechenden unteren Nachbarton bilden (der Abstand zwischen erstem und zweitem Loch korrespondiert mathematisch mit dem kleinsten durch die Löcher produzierbaren Intervall). Die enge Intonierung des Halbtons $f - e$, oft verbunden mit Portamento, kann als Ausdrucksmittel in *makamlar* wie *hüseini* oder $\eta\chi\omicron\iota$ wie $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ τοῦ πρώτου πεντάφωνος φθορισμός benutzt werden.

Auch der Halbton $b-h\flat$, bzw. $a\sharp-h\flat$ und dessen Quinttransposition $e\sharp-f\sharp$ zeigt die Tendenz, kleiner als ein Leimma zu sein. Dies ist hörbar in den *makam segâh* und *eviç arâ*.

Die Halbtöne $g-a\flat$ bzw. $d-e\flat$, $h\flat-c$ und $c\sharp-d$ stehen nach meiner Einschätzung in der Beziehung:

$$g-a\flat = d-e\flat > h\flat-c > c\sharp-d$$

$g-a\flat$ und $d-e\flat$ sind sehr deutlich die größten kleinen Sekunden, nicht zuletzt weil das erste Loch sehr hoch liegt. Es ist schwer, ein tiefes $e\flat$ (z.B. als reine Quarte zu b) zu intonieren. Die hohe Intonierung des $e\flat$ ist besonderes Merkmal des *makam hüzzam* ($\eta\chi\omicron\varsigma$ δεύτερος).

ERSTER TEIL DAS TONSYSTEM IN DER MUSIKTHEORIE

TON

Der musikalische Ton (φθόγγος) im Gegensatz zum physikalischen Klang (φωνή, ψόφος) in der antiken Musiktheorie

Der Ton ist das Grundelement der Melodie, so wird er grundsätzlich bei den Musiktraktaten als erstes im Teil über die "Elemente" der Musik definiert und beschrieben. Nicht jeder Klang ist auch ein musikalischer Ton. Der Klang als physikalisches Phänomen wird von Ἀριστόξενος (101f., I 8f., 101f.) mit dem Terminus φωνή ("Stimme") von Πτολεμαῖος (I γ' 6f.) als ψόφος ("Schall") bezeichnet. Der φθόγγος, d.h. der musikalische Ton, ist ein Klang von einer bestimmten Tonhöhe: *Briefly, it [the note] is the incidence of the voice upon one point of pitch. Whenever the voice is heard to remain stationary on one pitch, we have a note qualified to take a place in a melody.* (Ἀριστόξενος I 15 107) [Übers. Macran 1902: 176] *Ton ist ein Schall von einer einzigen gleichbleibenden Spannung.* (Πτολεμαῖος I d' 10.19) [Übers. Düring 1934: 28] Durch "Spannung" wird hier auf die Spannung einer schwingenden Saite, z. B. beim Monochord (einsaitigen Kanon) hingewiesen.

Der musikalische Ton (nağme) in der islamischen Musiktheorie

Weder al-Fārābī noch Ibn-Sina erwähnen bei Ihrer Definition des musikalischen Tons die Eigenschaft einer eindeutigen, bestimmten Tonhöhe. Einziges Kriterium ist eine minimale Zeitdauer, die der Ton haben muß, um wahrnehmbar zu sein: *La note est un son unique qui se poursuit pendant une durée perceptible au sein du corps dont il est né* (al-Fārābī I 81). *Un son qui se soutient durant un temps appréciable est qualifié de note* (Ibn-Sina III 115). Abdülkadir Meragī (ca. 1350-1435) hingegen nennt drei Bedingungen, die ein Klang erfüllen muß, um als musikalischer Ton (nağme) bezeichnet werden zu können:

1. Er muß ein wahrnehmbares Zeitintervall lang dauern;
2. Er muß eine bestimmte Tonhöhe haben;
3. Er muß angenehm für den Hörer sein (eine angenehme Tonqualität haben).

Diese Bedingungen werden auch bei Şafī al-Dīn in der *Ar-Risalah* angedeutet (9).

In der neueren Musiktheorie, speziell bei Kantemir, bedeutet *nağme* eine kleine melodische Einheit beim Anfang der Melodie. Gleichzeitig wird der Terminus ab dem 17. Jahrhundert auch mit der Bedeutung einer improvisierten Melodie, ähnlich wie das *taksim*, angewandt. Der Ton als abstrakte Tonhöhe ohne Dauer wird bei Kantemir und anderen türkischen Musiktheoretikern *ağaze* genannt.

Der Terminus φωνή in der Theorie des Kirchengesangs

Die byzantinischen und nachbyzantinischen Lehrschriften über den Kirchengesang - die Schriften der Παπαδική - gebrauchen den Terminus φωνή anders als Ἀριστόξενος, und zwar je nach dem Kontext mit mehreren Bedeutungen. Dort bedeutet φωνή nämlich nicht Klang oder Stimmtone wie bei Ἀριστόξενος, sondern in erster Linie das Intervall der Sekunde, genauer gesagt, das Intervall zwischen zwei benachbarten Tonstufen der Tonleiter. In denselben Schriften wird φωνή gleichzeitig mit der Bedeutung "Tonstufe" gebraucht. Die Zweideutigkeit des Terminus φωνή und die Bemerkungen, die zu diesem grundlegenden Terminus in den Lehrschriften gemacht werden, sind charakteristisch für die Beschaffenheit der kirchenmusikalischen Lehrschriften und ihre Beziehung zur antiken Theorie. Die Theorie des Kirchengesanges ist nämlich schon in ihren Grundelementen von den Eigenschaften der Vokalnotation bestimmt. In dieser Hinsicht ist sie mehr von der uns schriftlich vermittelten antiken Musiktheorie entfernt, als die der islamischen Schriften. Andererseits aber ist ihre Problematik eng mit der Vermittlung der Praxis und der Notation verbunden, so daß wir durch sie wichtige Hinweise über die musikalische Entwicklung seit dem Mittelalter erhalten. Obwohl äußerlich nur wenige strukturelle oder begriffliche Gemeinsamkeiten mit den antiken Schriften zu bestehen scheinen, erkennt man unter der Oberfläche eine Fülle von überliefertem Gut, das oft paraphrasierend in anderes Licht gestellt wird. Hier werden einige Parallelen der kirchenmusikalischen Lehrschriften zu den antiken

Φθόγγος und φωνή

Als Grundelement der Melodie wird der Ton in der Spätantike mit den Grundelementen der Geometrie, der Arithmetik und der Grammatik in Analogie gestellt: *Πρῶτος δὲ ἐστὶν ἐν τοῖς διαστήμασι ὁ φθόγγος καθὸ ἐλάχιστός τε ἐστὶ καὶ ἀμερὴς καὶ αὐτὸς μὲν πάντα[ς] μετρῶν, αὐτὸς δὲ ὑπὸ μηδενὸς αὐτῶν μετροῦμενος. ἔοικε δὲ ὁ φθόγγος ἐν μὲν γεωμετρίᾳ σημείῳ ἐν δὲ ἀριθμοῖς μονάδι, ἐν δὲ στοιχείοις γράμματι* (Anonymus Bellermani I 80 21-24). *Unter den Intervallen steht der Ton an erster Stelle, insofern er am kleinsten und unteilbar ist und selbst alle mißt, selbst aber von keinem gemessen wird. Der Ton gleicht in der Geometrie dem Punkt, in der Arithmetik der Einheit und in der Schrift dem Buchstaben* [Übers. Najock 1972: 8].

Das ἴσον, das Zeichen der byzantinischen Musiknotation, das die Prim oder Tonwiederholung anzeigt, nimmt in der Παπαδική die Stelle des φθόγγος des Anonymus Bellermani ein: *Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σηµαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστίν, χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή. Λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, φωνεῖται μὲν οὐ μετρεῖται δὲ.* (Cod. Barberin. Gr. 300, zitiert nach: Tardo 1938, 151) "Anfang, Mitte, Ende und σύστημα [Systembasis] aller Zeichen der Kunst des Kirchengesanges ist das ison, denn ohne ihn ist kein Ton möglich. Daß es 'tonlos' genannt wird, bedeutet nicht, daß es keinen Ton hat, denn es wird gesungen aber nicht gezählt"

Die Parallelen zwischen den Stellen von Anonymus Bellermani und der Παπαδική sind deutlich:

1. Der φθόγγος bzw. das ἴσον ist Anfangselement, erstes Element und kann nicht gemessen werden.
2. Der φθόγγος ist ein Intervall und nicht ein Ton wie bei Ἀριστόξενος. Najock (1972: 81, Fußnote 21.1) bemerkt hierzu, daß er "als Grenzwert" zu den Intervallen gezählt wird. Da in der byzantinischen Notation die Töne in der Melodie durch Intervallzeichen dargestellt werden, ist die Vermengung von Ton und Intervall verständlich. Daher auch die "Grenzwert"-Stellung des ἴσον: es repräsentiert eine Tonstufe, einen Ton, aber kein Intervall, da die Prim in der antiken und offenbar auch in der griechischen mittelalterlichen Musiktheorie nicht als Intervall zählt.

Die Parallelen dieser zwei Stellen weisen auf eine indirekte Verwandtschaft der spätmittelalterlichen Παπαδική zum spätantiken Anonymus Bellermani I hin. Man sieht, wie Elemente der spätantiken Musiktheorie paraphrasierend an die Theorie der byzantinischen Notation und des Tonsystems angepaßt wurden.

Tonbenennung und Tonvorrat

Um Musik zu notieren und zu unterrichten, muß man Töne identifizieren können. Es ist also ein System nötig, nach dem man einzelne Töne benennen kann. Die Benennung eines Tons kann durch seine Position in einem festen, aus einer begrenzten Anzahl von Tonstufen bestehenden Bezugsrahmen – dem Tonvorrat – erfolgen, oder aber durch seine Beziehung zu einem beweglichen Bezugston oder Bezugsrahmen. Systeme die dem ersten Prinzip folgen sind statisch: jeder Tonname bezeichnet ein und dieselbe Tonstufe, und die Anzahl der im System definierten Tonstufen ist begrenzt. Die Tonnamen bezeichnen absolute Tonhöhen. Systeme der zweiten Art sind dynamisch: dieselben Namen können kontextabhängig auf verschiedene Tonstufen angewendet werden, und die Anzahl der verfügbaren Tonstufen ist theoretisch unbegrenzt. Die Tonnamen bezeichnen relative Tonhöhen.

Für die Instrumentalmusik ist ein statisches System geeignet, denn dadurch erhält jeder Ton, der durch einen bestimmten Griff auf ein Instrument produzierbar ist, seinen eigenen Namen. Für die Vokalmusik hingegen weist ein dynamisches System mehr Vorteile auf, denn jeder Ton kann nach seiner melodischen oder harmonischen Funktion im jeweiligen musikalischen Kontext bezeichnet werden, was dem Sänger zeigt, wie dieser Ton in Bezug zu den anderen Tönen des Kontexts zu intonieren ist (diese Tatsache bekennt auch das im letzten Jahrhundert für den solfège Unterricht sowie die Vokalmusik entwickelte tonic sol-fa System).

In der arabischen, persischen und türkischen Musiktheorie haben sich statische Systeme durchgesetzt, die einen Tonvorrat von 17, 24 oder mehr Tönen in der Oktave haben. In der griechischen Kirchenmusik benutzt man ein dynamisches System, das auf frei transponierbare Folgen von 2, 3 oder 4 Sekunden von fest bestimmter Größe basiert. Um die statische von der dynamischen Tonbenennung zu unterscheiden, benutzte man die Begriffe ἀπὸ παραλλαγῆς ἀπὸ μέλους, die ihrerseits in den altgriechischen Begriffen θέσις und δύναμις ihre Parallelen finden.

Θέσις - δύναμις

Allgemein dürfte die δύναμις "Kraft" als die musikalische Funktion des Tons im Melos im allgemeinen Sinne verstanden werden. Das heißt, sie beschreibt die wahrgenommene Funktion des Tons und seine Beziehung zu anderen Tönen. So schreibt Ἀριστόξενος: Ἀνάγεται δ' πραγματεία εἰς δύο, εἷς τε τὴν ἀκοὴν καὶ εἰς τὴν διάνοιαν. τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τῶν <φθόγγων> δυνάμεις. (...our method rests in the last resort on an appeal to the two faculties of hearing and intellect. By the former we judge the magnitudes of the intervals, by the latter we contemplate the functions of the notes.) [Übers. Macran 1902: 189] Für Aristoxenos also ist δύναμις die durch den Intellekt apperzipierbare Funktion der Töne.

In der vorliegenden Arbeit wird die δύναμις der Töne in zwei verschiedenen Rahmen untersucht: 1. in den Beziehungen einer Tonstufe zu anderen Tonstufen des Modus und 2. in den Beziehungen eines Tons zu anderen Tönen einer Melodie. Πτολεμαῖος (II.ε') unterscheidet zwei Prinzipien der Tonbenennung: nach der θέσις (nach der absoluten Position im großen unveränderlichen System, "thetisch") und nach der δύναμις (nach der relativen Position zum Grundton des Modus, "dynamisch").

Die thetische Art der Tonbenennung entspricht etwa den Tonbuchstaben in der europäischen Musiktheorie (c, d, e ... oder do, re, mi ...). In ihr wird jeder Ton von einer absoluten Tonhöhe (z.B. 440 Hz) immer nach demselben Namen benannt (z. B. a oder la). Die Benennung des Tons hängt mit seiner Position (θέσις) in einem festgelegten Tonvorrat zusammen. In der altgriechischen Musik ist dieser Rahmen das σύστημα ἀμετάβολον - das unveränderliche System. Unveränderlich heißt es, weil es den festen Bezugsrahmen darstellt, in dem jeder Ton seinen Platz und Namen findet. Das σύστημα ἀμετάβολον enthält 15 Tonstufen.

Unter δύναμις wird die relative Stellung des Tons im aktuellen Tetrachord oder in der Tonleiter des Modus verstanden (vgl. Ἀριστόξενος II 34 125, II.47 138; Πτολεμαῖος II ε' 51-53). Die dynamische Tonbenennung ist den tonika-relativen Solmisations-Systemen ("tonic sol-fa" etc.) sowie der Tonstufenbenennung in der Tonalität (Tonika, Dominante, zweite Stufe etc.) ähnlich. In ihr wird der Name eines Tons nicht nach seiner

absoluten Tonhöhe vergeben, sondern nach seiner relativen Stellung zu einem Bezugston, z. B. dem Grundton des Modus. Wechselt der Modus im Laufe eines Stückes, so können auch der Bezugston, und mit ihm auch die Namen der Töne, wechseln.

In der Theorie der griechischen Kirchenmusik bediente man sich beider Tonbenennungen: der thetischen und der dynamischen. Man nannte die thetische Tonbenennung "ἀπὸ παραλλαγῆς" und die dynamische "ἀπὸ μέλους". (Παραλλαγή ist die Methode der Tonbenennung im Allgemeinen.)

Haupttöne und Nebentöne

Al-Fārābī (I:39) unterscheidet zwei Arten von Tönen: *principes* oder *éléments fondamentaux* (prinzipale, fundamentale Töne) und *notes supplémentaires* (Ergänzungstöne, Nebentöne). Die Bezeichnungen *principes* und *supplémentaires* zeigen den Ansatz einer hierarchischen Gliederung der Töne, der in der antiken Lehre nicht explizit entwickelt wurde: hier werden die Töne in zwei Kategorien eingeteilt. Die eine ist primär, die zweite sekundär. Die Einführung dieser Begriffe von al-Fārābī darf als ein bedeutendes Ereignis in der Musiktheorie angesehen werden, da dieser Ansatz besonders für die Theorie und Analyse einer modalen Musik, wie die vorderorientalische, sehr wichtig ist (s. ausführliche Besprechung der Stelle im Kapitel zu den analytischen Begriffen). Die konkrete Bedeutung dieser Kategorien ist nicht klar. Es bestehen zwei verschiedene Interpretationen:

a) *Hauptton - Nebenton*. Hier werden die *Tonstufen* einer Tonleiter, d. h. die abstrakten Tonhöhen, gegliedert, die den Tonvorrat für die Noten in der Melodie bilden. Diese Gliederung ist den Funktionen der Tonstufen oder der Dreiklänge in der westlichen Musiktheorie (Finalis - Reperkussa, Tonika - Dominante - Subdominante etc.) ähnlich.

b) *Gerüstton - Nebenton (Verzierung)*. Hier werden die *Noten*, d. h. die konkreten Töne einer Melodie, gegliedert. Die Gerüsttöne gehören zum strukturellen Gerüst der Melodie, d. h. zu einer melodischen Linie, die als übergeordneter Grundriß der Melodie erkannt werden kann. Die Nebentöne sind Verzierungen der Gerüsttöne.

Auch in der Theorie der griechischen Kirchenmusik bestehen Ansätze einer hierarchischen Gliederung der Töne. In einer wahrscheinlich späten Lehrschrift, die mir in einer einzigen Handschrift (Cod. EBE 968 (17.-18. Jh.)) zugänglich war, wird das ἴσον als μέση in einer dem σύστημα τέλειον gleichenden Tonleiter über zwei Oktaven gestellt (Cod. EBE 968,

fol.176r). Die Reminiszenz des antiken σύστημα τέλειον in dieser Form ist ein Einzelphänomen in den Lehrschriften über den Kirchengesang (s. auch Kapitel "Tonleiter"). Wichtiger ist für die Kirchenmusik die vom antiken System abgeleitete Hierarchie der κύριοι ἤχοι (Haupttonarten oder Haupttöne), der πλάγιοι ἤχοι (plagalen Tonarten oder Nebentonarten bzw. Töne), der μέσοι ἤχοι (medialen Tonarten oder Töne) und der φθογαί (Modulationen, Zwischentonstufen, Halbtöne). Diese Hierarchie gliedert die Tonarten nach der Position ihres Grundtons im tetrachordalen System. (s. Kapitel Tetrachord).

INTERVALL

Definition und Darstellung

Das musikalische Intervall ist der Abstand von zwei Tönen. Zur Darstellung der Größe der Intervalle werden grundsätzlich zwei Methoden benutzt, die schon von Musiktheoretikern der Antike belegt sind. Nach der ersten Methode werden die Intervalle als Brüche dargestellt, die das arithmetische Verhältnis der sie erzeugenden Seitenlängen auf einem Monochord widerspiegeln. Dies entspricht dem Frequenzverhältnis von zwei Tönen, die dieses Intervall bilden. Diese Methode wird mit der Pythagoreischen Schule assoziiert, die sich auch mit der Musiktheorie als Verkörperung der Zahlensymbolik befaßt hat. (Πτολεμαῖος spricht nicht in erster Linie von Intervall, sondern von λόγος "Verhältnis" (Πτολεμαῖος I δ'; ζ' 10 15f.)). Bei der zweiten Methode werden ein oder mehrere Intervalle als Maßeinheiten gebraucht, nach denen die anderen Intervalle gemessen werden. Aristoxenos bediente sich fast ausschließlich dieser Methode zur Schilderung des Tonsystems, daher könnte sie als Hauptmerkmal der Schule der Aristoxenier bezeichnet werden. In den theoretischen Werken des 20. Jahrhunderts findet sich die Verwendung beider Methoden nebeneinander, wobei jedoch häufiger die zweite Methode benutzt wird, weil nach ihr die relative Größe der Intervalle leichter ersichtlich wird. Ihr Nachteil allerdings ist, daß die Zusammenhänge der Intervalle im Tonsystem durch ihre Ableitung mittels des Kanons nicht ausgedrückt werden.

Intervallkategorien

Eines der wichtigsten Probleme bei der theoretischen Definition des Tonsystems ist die Bestimmung der Größe der Intervalle, welche im Tonsystem gebraucht werden. Praktische, psychoakustische, systematische und philosophisch-spekulative Erwägungen spielen bei der

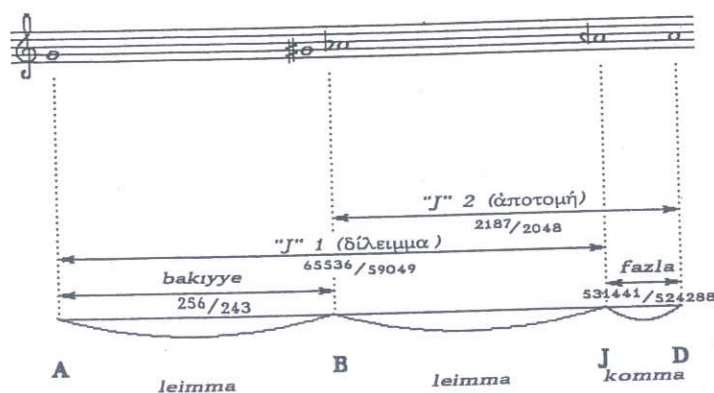
Wahl der Intervalle eine Rolle. Anders gesagt: die Intervalle sollen mit experimentellen Mitteln sowie mit den Musikinstrumenten gut realisierbar sein, sie sollen die intuitiven Erwartungen über Wohlklang in Melodie und Zusammenklang zufriedenstellen, sie sollen sich in ein überschaubares, wenn möglich auch für die Schilderung der Musikpraxis und für den Unterricht geeignetes System fügen und schließlich unter Umständen auch zahlenspekulativen Ansprüchen entgegenkommen.

Um eine konkrete Basis für eine Erläuterung des Begriffs "Intervallkategorie" zu schaffen, möchte ich hier die Intervallangaben der türkischen und griechischen Musiktheorie untersuchen. Es werden die Angaben über Sekundintervalle erörtert, da sich die Musiktheorie zum größten Teil mit deren Bestimmung befaßt hat.

Intervalle der türkischen Musiktheorie

Intervalle der "Schule der Systematiker"

Die Ursprünge der Intervalleinheiten der türkischen Musiktheorie finden sich zusammengefaßt im Kommentar von Mawlānā Mubārak Ṣāh zum Werk von Ṣafī al-Dīn (d'Erlanger 1939: IV 238f.). Folgende Abbildung zeigt die Zusammenhänge der drei grundlegenden Intervalleinheiten innerhalb eines Ganztons:



Die Toneinteilung der "Schule der Systematiker" (Ṣafī al-Dīn) nach Mawlānā Mubārak Ṣāh (239)

Die zwei Intervalle, mit denen operiert wird, sind der Ganzton (*tanl*, $\frac{9}{8}$, 204 cents, symbolisiert mit dem Buchstaben T) und das Leimma (*bakıyye*, wörtlich: "Rest", (definiert als Rest von δίτονov $\frac{81}{64}$ und Quarte $\frac{4}{3}$) $\frac{256}{243}$, 90 cents, symbolisiert mit B). Der Ganzton wird durch das Einsetzen von zwei Leimmata in drei Teile geteilt.

Der Grund, der Ṣafī al-Dīn zur Wahl dieser Einteilung bewegte, ist eindeutig: sie ermöglicht es, zumindest annähernd zwischen "weicher" und "harter" *χρόα* des diatonischen Geschlechtes zu unterscheiden. Durch die Positionierung der zwei Leimmata nebeneinander erhält man das δίλειμμα "doppeltes Leimma", ein Intervall, das mit 180 Cents sehr nahe dem kleinen Ganzton $\frac{10}{9}$ (182 cents) liegt. Die symmetrische Teilung des Ganztons in der Konfiguration leimma - komma - leimma hätte dieses Intervall nicht ergeben. Man sieht, wie wichtig die Unterscheidung zwischen "weicher" und "harter" *χρόα* für die arabisch-persische und die türkische Musik ist (die gleiche These drückt auch Wright 1978: 26-27, etwas zurückhaltender, aus).

Beim oben angeführten Schema erkennt man auch das Prinzip, nach dem die Systematiker drei Kategorien von Intervallen im Bereich des Ganztons unterschieden:

- T (*tanl*, Ganzton) ist das Intervall, das geteilt wird.
- B (*bakıyye*, "Rest") sind die Intervalle, die nicht weiter teilbar bzw. durch Zusammensetzung anderer Intervalle nicht erzeugbar sind. Zu diesen zählen die Systematiker sowohl das eigentliche Leimma zu 90 cents, als auch das Komma, genannt *fazla* (türkisch: *fazla*, 23 cents).
- J Sind die Intervalle, welche aus der Addition von zwei B Intervallen entstehen. Diese sind das δίλειμμα (= Leimma + Leimma, hier "J 1" genannt) und die ἀποτομή (= Leimma + Komma, hier "J 2").

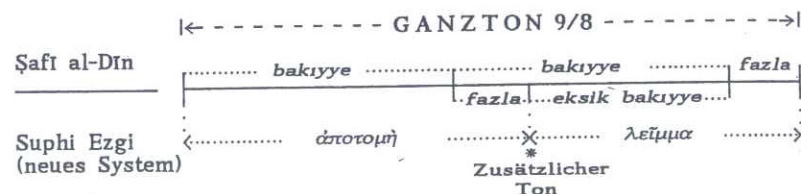
Wie Wright (1978: 40, Anm. 2) bemerkte, ist diese Typologie zur Kodifizierung der Praxis schlecht geeignet. Denn weder die zwei B-Intervalle, noch die zwei J-Intervalle haben musikalisch etwas miteinander gemeinsam. Das kleinere B-Intervall wird nur selten als melodisches Intervall gebraucht und kommt in keiner Tonleiter als Sekundschritt zwischen zwei Tonstufen vor, während das größere B-Intervall oft als Halbtonschritt in Tonleitern vorkommt. Das größere J-Intervall wiederum, ist von der Größe her mehr dem Ganzton nahe als dem kleineren J-Intervall. Trotzdem wirkte sich die obere Typologie auf die Terminologie der modernen türkischen Musiktheorie aus, was in dem auffallenden Gebrauch des Namens *mücenneḥ* sowohl für den kleinen Ganzton, als auch für die ἀποτομή (großer Halbton) deutlich wird (vgl. auch die Bezeichnung *mujannab al-sabbāba* bei al-Fārābī und älteren

Autoren, die für den Bereich unterhalb des Ganztonbundes auf der *ud* gebraucht wird).

Noch bei Κύρλλος und Κηλιτζανίδης, die zwischen zwei diatonischen Tonstufen im Ganztonabstand immer zwei *nim*-Töne abbilden, läßt sich das Prinzip der Toneinteilung der Systematiker erkennen.

Intervalle bei Suphi Ezgi

In der neueren türkischen Musiktheorie ergänzte man die Toneinteilung der Systematiker durch das Einfügen einer weiteren Tonstufe im Abstand einer *ἀποτομή* vom unteren Ende (die zusätzliche Tonstufe wird in folgender Abbildung mit * markiert).



Die Toneinteilung in der neueren türkischen Musiktheorie

Der Ganzton wird nun in vier Teile geteilt, die aber nicht mit den gleichmäßigen Vierteltonschritten der neueren arabischen Musiktheorie gleichzusetzen sind. Um zwischen den drei Zwischentönen, die auf diese Weise innerhalb jedes diatonischen Ganztons der Tonleiter entstehen, zu unterscheiden, benutzt man die Bezeichnungen *nim* und *dik*. Mit *nim* bezeichnet man den untersten Zwischenton, mit *dik* den obersten. Die drei Töne zwischen g und a heißen z. B. *nim zirgüle* (g \sharp), *zirgüle* (g \sharp), und *dik zirgüle* (a \flat) (Karadeniz benutzt den Namen *zengüle* statt *zirgüle*).

Zur einfacheren Darstellung der Größe der Intervalle wurde die Unterteilung des Ganztons in neun Kommata eingeführt (wahrscheinlich aus der westeuropäischen Musiktheorie). Die Intervalle, die den Kern des türkischen Tonsystems bilden, können so durch Multiplikation eines Kommas von etwa 22,64 cents ($1/53$ der Oktave) dargestellt werden. Sie werden in folgender Tabelle mit ihren türkischen Namen aufgestellt:

Name	Größe in kommata	Größe in cents
1. <i>fazla</i> (komma)	1	23 (21)
2. <i>bakiyye</i> (leimma)	4	90
3. <i>küçük mücennep</i> (ἀποτομή, großer Halbton)	5	114 (112)
4. <i>büyük mücennep</i> (kleiner Ganzton)	8	180 (182)
5. <i>tanîni</i> (Ganzton)	9	204

Die diesen Intervallen entsprechenden Alterationszeichen sind:

	Hochalterierung	Tiefalterierung
<i>fazla</i> (1 Komma)	‡	d
<i>bakiyye</i> (4 Kommata)	#	b
<i>küçük mücennep</i> (5 Kommata)	‡	b
<i>büyük mücennep</i> (8 Kommata)	##	‡b
<i>tanîni</i> (9 Kommata)	x	b b

Dargestellt im Bereich eines Ganztons:



Ezgi gibt auch einfachere, approximative Werte für die Intervalle dieser Einteilung an (s. Tabelle folgende Seite).

In der Praxis kommt die türkische Kunstmusik mit diesen Intervallen allein nicht aus. Ezgi nennt deshalb weitere Intervalle, ohne sie vollständig in ein System einzuordnen oder bei der Beschreibung der Modi näher auf sie einzugehen: als Rest zwischen *bakiyye* und *fazla* wird das Intervall *eksik bakiyye* ("unvollständiges leimma") erhalten, das 3 Kommata oder ca. $25/24$ (71 cents) beträgt. Ein noch kleineres Intervall ist die *irha*, eine Diese zu $36/35$ (49 cents). Obwohl es Ezgi (I, 17) nicht klar

angibt, werden diese Intervalle regelrecht in der Praxis gebraucht, als Resultat der Attraktion von Strebetönen, die bei manchen *makam* wegen ihrer Struktur zum festen Merkmal wird (z.B. *segâh* (a \sharp -hd), *evîç ara* (e \sharp -f \sharp)).

Ein zusätzliches Intervall, das zwar erwähnt wird, aber mit den oben aufgestellten Zeichen nicht darstellbar ist, ist der "unvollständige", kleine Ganzton (*eksik büyük mücennep*) $^{11}/_{10}$ (165 Cents). Der unvollständige, kleine Ganzton wird nach Ezgi bei *uşşak* zwischen *dügâh* und *segâh* und bei *sabâ* zwischen *çargâh* und *dik hicaz* gebraucht, aber als kleiner Ganzton notiert (Ezgi, I, 16). Ezgi scheint den für dieses charakteristische Intervall der "weichen" $\chi\rho\acute{o}\alpha$ in der musiktheoretischen Tradition verbreiteten Wert $^{12}/_{11}$ (151 cents) zu ignorieren (s. unten, zur "weichen" diatonischen $\chi\rho\acute{o}\alpha$).

Schließlich wird als übermäßige Sekunde der chromatischen Gattung das Intervall *artık ikili* ("restliche Sekunde") definiert, welches $^{7}/_{6}$ (267 cents) betragen soll (Ezghi I, 16). Je nach seiner Position auf der Tonleiter kann das *artık ikili* 12 oder 13 Kommata groß sein (s. Özkan 1982: 39;42;43). Dieser Unterschied hat aber nichts mit dem für die Praxis wichtigen Unterschied zwischen "harter" und "weicher" chromatischer $\chi\rho\acute{o}\alpha$ zu tun (s. unten, chromatisches Geschlecht). Das System von Ezghi hat also den Nachteil, fiktive Intervallunterschiede einzuführen, während es wichtige Unterschiede verwischt.

Die Intervalle von Suphi Ezgi sind identisch mit den von Raûf Yektâ in der Enzyklopädie von Lavignac beschriebenen (Yektâ 1922: 2966f.), nur hat Ezgi zusätzlich manche spezielle Intervalle wie die Sekunde des *uşşak* oder die Diese aufgeführt.

Intervalle bei Ekrem Karadeniz

Ekrem Karadeniz erweitert die Quintenkette von Şafî al-Dîn von 17 auf 41 Töne. Innerhalb jedes Ganztons werden dadurch nun 6 Abstufungen erreicht, die durch zusätzliche Namen sowie die Bezeichnung *dikçe* ("ein wenig hoch") unterschieden werden:



Ausschnitt *rast* - *dügâh* aus der Gebrauchstonleiter von Karadeniz

Die Toneinteilung von Karadeniz ist nicht symmetrisch. Um nach einem Zirkel von 41 reinen Quinten wieder zur Oktave zu gelangen, ändert er zwei Quinten - die 5. und die 17. - um ein halbes Komma (Karadeniz 1982: 11-15). Aus diesem Grund sind die Intervalle die vier hochalterierenden Alterationszeichen (♯, ♯, ♯, ♯) jeweils anders als die der vier tiefalterierenden (♭, ♭, ♭, ♭) sind. Weiterhin sind die minimalen Einheiten innerhalb des Ganztons nicht mehr auf die Intervalle *bakıyye* (Leimma) und Komma zurückführbar. Diese Asymmetrie ist nicht willkürlich, sondern gezielt an die Intonation türkischer makamlar angepaßt, wie weiter unten gezeigt wird. Karadeniz benutzt für die Darstellung der Relationen der Tonstufen zwei zusätzlichen Intervalle: *irhâ* ($^{51}/_{50}$, 34 cents, 1.5 Kommata) und *sagır* ($^{31}/_{30}$, 57 cents, 2.5 Kommata). Auch macht er gebrauch von einer eigene Maßeinheit, die er "türkische cents" nennt. Sie beträgt $^{1}/_{200}$ des Komma = $^{1}/_{10600}$ der Oktave, = 0.1132 cents.

Die Alterationszeichen von Karadeniz sind:

Hochalterierung		Tiefalterierung	
Alterationsintervall (in Kommata)	Zeichen	Alterationsintervall	Zeichen
1.5	♯	1	♭
3	♯	2	♭
4	♯	3.5	♭
5.5	♯	5	♭

(Karadeniz 1982: 17-20)

Besonders auffällig ist das Ersetzen der ἀποτομή (5 Kommata) durch ein Intervall von 5.5 Kommata bei der Hochalterierung ♯. Dies bedeutet, daß *makam*, welche die "harten" Intervalle benutzen, wie *bāselik* (h - c) oder *hicaz* (c' - d'), besonders enge kleine Sekunden (3.5 Kommata, 79 cents) haben. Dies ist die Folge der Erhöhung des *bāselik*, des 5. Tones der Quintenschichtung um ein halbes Komma. Nach Karadeniz (1982: 13) ist diese Eigenart im Spiel des *tanbur* und des *kanun* nachweisbar und von ihm durch Messungen verifiziert worden. Die Angaben von Karadeniz stimmen mit der griechischen Theorie überein und werden durch die technisch bedingten Eigenschaften der Intonation auf dem *ney* bestätigt.

Das System von Karadeniz stößt an die Grenzen des praktisch Möglichen, bietet aber andererseits den Vorteil, wichtige Unterschiede, wie die der Intervalle von *uşşak* und *rast* oder der von *hicaz* und *hüzzam*, notieren zu können. Doch ist dies nicht an den Intervallkategorien selbst zu erkennen, sondern ergibt sich aus den Angaben zu den Tonleitern der verschiedenen *makamlar*.

Intervalle der griechischen Musiktheorie

Angaben in den Lehrschriften vor 1810

Bis Χρύσανθος und Στεφανίδης im 19. Jahrhundert hat kein einziger Autor die Intervalle der Kirchenmusik als Saitenlängenverhältnisse genau definiert. Wir erhalten aus den Lehrschriften zur Kirchenmusik nur vage Andeutungen. Die Lehrschrift der Handschrift EBE 899 enthält eine der ausführlichsten Beschreibungen der Intervallunterschiede. Nach dieser Schrift gibt es zwei Kategorien von Intervallen: die τέλειαι φωναί, "vollkommenen Tonstufen bzw. Sekunden" und die ἐφθαρμέναι φωναί, etwa: "alterierten Tonstufen bzw. Sekunden". Um das Phänomen der Alteration besser zu beschreiben, benutzt der Autor von EBE 899 zwei φθοραί (φθοραί) als Alterationszeichen: νανά ϕ wird als "b" und νενανώ ρ als "♯" gebraucht (EBE 899, fol. 9v). Auch schreibt er, daß man die φθοραί benutzt, um Halb-, Drittel- oder Vierteltöne anzugeben: "Οπου γὰρ οὐ ψάλλεται φωνῆς τὸ ἥμισυ ἢ τὸ τρίτον ἢ τὸ τέταρτον, οὐκ ἐν

φθορά, ἀλλ' ἐναλλαγῇ ἀπλῇ τελείας φωνῆς τελείου ἤχου. (fol. 6v) "Denn wo man nicht die Hälfte oder das Drittel oder das Viertel einer Tonstufe singt, ist es nicht φθορά, sondern einfacher Wechsel einer vollkommenen Tonstufe eines vollkommenen ἤχος."

Auch in anderen Lehrschriften werden Halb- und Dritteltöne erwähnt, doch immer ohne nähere Angaben (Γαβριήλ 203; EBE 968, 88r, Κώνστας 86r).

Ἀπόστολος Κώνστας, Zeitgenosse von Χρύσανθος, formulierte eine differenzierte Typologie der Intervalle, noch bevor das System von Χρύσανθος veröffentlicht wurde:

Ποῖοι φθόγγοι εἰσὶ γεροφωνίαί καὶ μοσηφωνίαί.

Γίνωσκαί δέ καὶ τοῦτο: ὅτι ὅσα ἀνανέες νεανέες ἄγια εἶναι μέσα εἰς ἅπαντας τοὺς ἤχους, εἶναι γεροφωνίαί καὶ διατονικοὶ φθόγγοι.

"Ὅσα νανὰ νενανῶ εἰσὶ μοσηφωνίαί καὶ χρωματικοὶ φθόγγοι.

Ἡ δὲ δίεσις ς καὶ ὕφεσις ρ ἐλλιπεστέρα τῆς μοσηφωνίας.

Ὁ κάτω φθόγγος τοῦ νενανῶ [sic] ρ, ἀκόμη ἐλλιπεστέρα. (Cod. EBE 1867, fol. 99v)

"Welche Töne sind γεροφωνίαί ('Vollkommene Töne') und welche μοσηφωνίαί ('Halbtöne').

Wisse nun auch folgendes: Die Töne, die ἀνανέες, νεανέες, und ἄγια genannt werden, sind bei allen ἤχοι zu finden und sind γεροφωνίαί und diatonische Töne.

Die νανὰ und νενανῶ genannten Töne sind μοσηφωνίαί und chromatische Töne.

δίεσις ς und ὕφεσις ρ sind unvollständiger als die μοσηφωνίαί.



Der untere Ton des νενανῶ ist noch unvollständiger."

Dieser Abschnitt faßt die Intervallelehre der griechischen kirchenmusikalischen Lehrschriften vor Χρύσανθος zusammen. Der letzte Satz über das νενανῶ mag der Anlaß für die Definition der unteren Sekunde des νενανῶ-Tetrachordes als δίεσις ($2^8/27$) bei Καρῶς (1982: B' 181) gewesen sein. (Καρῶς (1982: A' 3)) nennt die Schrift von Κώνστας als eine seiner Quellen). Es ist jedoch nicht eindeutig, daß Konstas die unterste Sekunde (d-e \flat) gemeint hat. Der ἀπόστορος unterhalb des νενανῶ kann (ρ) für die Untersekunde f \sharp zum Hauptton g stehen, denn gewöhnlich wird das Zeichen νενανῶ auf g, dem obersten Ton des νενανῶ-Tetrachordes, gesetzt.

Das νενανῶ hat eine besondere Stellung unter den φθοραί. Es ist nicht nur das meistgebrauchte Paradigma der φθορά, sondern auch speziell mit einer Sekunde verbunden, die kleiner als der Halbtton ist. Dies wird durch folgende Stelle deutlich: "Ἐτερον κανόνιον τοῦ αὐτοῦ λέγεται οὖν

πεντάφωνον· ἡγουν πέντε ἀπάνω ἀπὸ τὸν πλαγίου πρώτου [sic], καὶ φθεῖρουν τὸ ἴσον με φθορὰν νενανῶ: ς ὅχι τὸ ἐδικὸν μας νενανῶ, ἀλλὰ ἄλλο λεπτότερον, τὸ ὁποῖον λέγεται ἐθνικόν. Καὶ περιπατεῖ τὸ κανόνι ὅλο με τὴν λεπτὴν ἐκείνην φθορὰν, καὶ ἀναπαύεται κατεβάζουσα ἡ φωνὴ ταῖς πέντε, εἰς τοῦ ς αὐτὸ μέλος. (Cod. EBE 968, fol. 181v) "Ein weiteres κανόνιον (Tonleiterdiagramm) desselben ἤχος. Dies wird πεντάφωνον genannt, das heißt, fünf Tonstufen oberhalb des πλάγιος πρώτος. Und man alteriert das ἴσον mit der φθορὰ νενανῶ: ς, nicht unser νενανῶ, sondern ein anderes, feineres, das ἐθνικόν "heidnisch" genannt wird. Und die ganze Tonleiter schreitet mit jener feinen φθορὰ, und die Stimme ruht durch den Abstieg um fünf Tonstufen auf dem μέλος [= dem Finalton] des πλάγιος πρώτος." Aus dieser Beschreibung läßt sich deutlich erkennen, daß der aus der neueren kirchenmusikalischen Praxis bekannte πλάγιος πρώτος πεντάφωνος φθορικός sowie sein enger Verwandter πλάγιος πρώτος σκληρὸς διατονικός gemeint sind (s. Καρὰς 1982: B' 44f.). Καρὰς (idem, 47) schreibt, daß der Hauptton ζω (b, Sexte zu d) des πλάγιος πρώτος πεντάφωνος ein λείμμα oberhalb der Quinte gesungen wird, manchmal aber auch noch tiefer, so daß die Sekunde κε-ζω (a-b) zur δίεσις wird. Der πλάγιος πρώτος πεντάφωνος entspricht dem *makam acem*, der πλάγιος πρώτος σκληρὸς διατονικός dem *makam acem kürdi* (vgl. Karadeniz 1982: 97; 144). Die Tiefalterierung der kleinen Obersekunde oberhalb der Oberquinte ist außerdem beim *makam hüseinî* (das ohnehin verwandt mit *acem* und *acem kürdi* ist) als besonderes Ausdrucksmittel zu beobachten. Sowohl in der griechischen Kirchenmusik als auch in der türkischen Kunstmusik vermittelt diese kleine Sekunde das Leidensgefühl.

An der zitierten Stelle des Cod. EBE 986 wird die φθορὰ νενανῶ in einem besonderen Sinn gebraucht. Sie zeigt nicht ein chromatisches Tetrachord an, sondern nur eine kleine Sekunde, die einen besonderen Charakter hat und gelegentlich kleiner als der Halbton intoniert wird. Anlaß für diesen Gebrauch des νενανῶ - Zeichens dürfte eine gewisse Ähnlichkeit im Gebrauch der kleinen Sekunde im πλάγιος πρώτος πεντάφωνος und im νενανῶ sein: bei beiden prägt diese Sekunde den melodischen Charakter der Intervallstrukturen und ist hauptsächlich für den Ausdruck von "Leid" verantwortlich (s. Besprechung des *makam hicaz* - ἤχος πλάγιος δευτέρος).

Zwei Zeichen der vorchrysanthinischen Notation könnten als besondere Alterationszeichen interpretiert werden: das ἡμίφωνον  und das ἡμίφθορον . Über das ἡμίφωνον heißt es im Cod. EBE 968, 88r: ἡμίφωνον δὲ λέγεται οὐχ' ὅτι ἔχει πύπους μοῦσης φωνῆς, ἀλλὰ κόπτει τὴν μίαν εἰς δύο "es heißt ἡμίφωνον nicht weil es eine halbe Zeiteinheit dauert

[wörtlich: 'die Schläge einer halben Stimme hat'], sondern weil es die eine Sekunde entzwei schneidet". Einen interessanten Hinweis zu diesen Zeichen liefert Κώνστας, der sie einmal als "hohes *dügah*" (ὕψηλὸν ντουγκιὰ) (Cod. Κουτλουμουσίου 87v.), ein anderes Mal als "Melodie des oberen *aşiran* ... auf arabisch *bäselik*" ("μέλος τοῦ ἄνω ἀουρανοῦ ... ἀραβιστὶ πουσελίχ") bezeichnet (Cod. Δοχειαρίου 90v.). Nach der letzteren Aussage stehen diese Zeichen für die charakteristische Tonstufe der "harten" χροά, nämlich *bäselik* (h) anstelle des *segah* (h_d) der "weichen" χροά. Στεφανίδης (1819: 238) beschreibt das ἡμίφωνον als δίεσις (= Hochalterierung) eines kleinen Halbtons oder einer großen δίεσις, abgeleitet vom kleinen Ganzton (3 bis 4 Kommata, etwa die Hälfte des kleinen Ganztons zu 6 bis 8 Kommata), und das ἡμίφθορον als kleine δίεσις, d. h. Viertelton, als Hälfte des Halbtons (ἡμι = halb-). Καρὰς (1970: 15) interpretierte das ἡμίφωνον als Tiefalterierung, die in einem λείμμα resultiert und das ἡμίφθορον als Tiefalterierung, die in einem ἐλάχιστος τόνος (kleinste Sekunde der "weichen" diatonischen χροά) resultiert; er gab aber keine Gründe für diese Interpretation an.

Die Intervallangaben von Χρύσανθος

Nur die Intervalle der "weichen" diatonischen χροά hat Χρύσανθος durch Saitenlängenverhältnisse definiert. Die Angaben zu den Intervallen der anderen Geschlechter basieren auf einer Teilung der Oktave in 68 gleiche Teile (hier abgekürzt als 68^{tel}). Wie schon die Ἐπιτομή (1888: 11) bemerkt hat, ist diese Oktaveinteilung das Resultat einer falschen Kalkulation. Man sollte deshalb zwischen seiner Definition der Intervalle der "weichen" diatonischen χροά und seinen sonstigen Angaben unterscheiden.

Alle drei Sekunden der "weichen" diatonischen χροά werden nach Χρύσανθος τόνοι "Töne" genannt. Die drei τόνοι sind der τόνος μείζων zu $\frac{9}{8}$ (204 cents), der τόνος ἐλάσσων zu $\frac{12}{11}$ (151 cents) und der τόνος ἐλάχιστος zu $\frac{88}{81}$ (143 cents) (Χρύσανθος 1832: 95-98). Die Einteilung, welche diese Intervalle ergibt, wurde bereits von al-Farābī (46:50) erwähnt und ist charakteristisch für die "weiche" diatonische χροά in der arabischen, der türkischen und der griechischen Musik. Auch Raūf Yektā (1922: 3016; vgl. Reinhard 1984: 213) und Muşaqah (zitiert nach R. P. Ronzevalle (1978: 14, Tabelle 1, "La gamme arabe moderne") benutzen diese Einteilung. Ihre Ableitung von der in der Spätantike üblichen Gattung des διάτονον ὁμαλὸν wird im Kapitel "Tetrachord" erläutert. Die Abwesenheit eines Halbtons bei der Benennung der Intervalle dieser

Gattung nach Χρύσανθος zeigt, daß er sie als "ebene" Gattung auffaßt, so wie Πτολεμαῖος das διάτονον ὁμαλόν (ὁμαλόν = eben). Auch EBE 899 (7r-7v) schreibt über den πρώτος, daß er ganze und nicht alterierte bzw. halbierte Sekunden (ἐφαρμέναι φωναί) enthält.

Ἡμίτονα "Halbtöne" sind nach Χρύσανθος die Töne, welche genau in der Mitte zwischen den diatonischen Tonstufen liegen (1832: 100). Als allgemeine Alterationszeichen benutzt er für die Hochalterierung die δίεσις σ' und für die Tiefalterierung die hyphesis (ὑφεσις) ρ . Ferner führt er Viertelton- und Drittelton-Alterationszeichen ein (1832: 101), die sich aber in der Praxis nicht durchgesetzt haben.

Χρύσανθος weist den drei τόνοι der "weichen" diatonischen χροά die Werte 12, 9 und 7 68^{tel} zu. Dies entspricht 212, 158 und 123.5 cents - der ἐλάχιστος τόνος wird um 20 cents kleiner angegeben, als sein Schwingungsverhältnis zeigt (⁸⁸/₈₁, 143.5 cents). Καρᾶς (1970: 39) rekonstruierte die Seiteneinteilung von Χρύσανθος nach dessen Anweisungen (1832: 26). Nach dieser sind die drei τόνοι auf einer in 108 gleiche Teile geteilten Saite durch die Abstände 12, 8, 7 (nicht aber 12, 9, 7) darstellbar:

Verhältnis:	⁹ / ₈	¹² / ₁₁	⁸⁸ / ₈₁	
Saitenlänge:	108	96	88	81
Abstand der Blinde:	12	8	7	

Vier weitere Sekunden kommen in den Tonleitern des chromatischen und enharmonischen Geschlechtes nach Χρύσανθος (1832: 104f.) vor: im chromatischen Geschlecht die übermäßige Sekunde zu 18 68^{tel} und der Viertelton zu 3 68^{tel}. Das enharmonische Geschlecht (ebenda, 113f.) soll neben dem Viertelton noch die übermäßige Sekunde zu 13 68^{tel} enthalten. Nur einmal kommt der Halbton zu 12 68^{tel} (Hälfte des großen Ganztons zu 12 68^{tel}) vor, nämlich bei der χροά $\sigma\theta$ (ebenda, 115). Alle diese Werte sind nur als Andeutungen der relativen Größe der Intervalle zu verstehen. Der Viertelton von Χρύσανθος kommt in der heutigen Praxis meistens als enger Leitton vor. Die enge Intonation der Strebetöne beim πλάγιος δεύτερος und beim τρίτος hat Χρύσανθος veranlaßt, die δίεσις der altgriechischen Theorie für die Tonleiter dieser ἡχοί anzuwenden. Wie in den hier transkribierten Beispielen von Στανίτσας und Χατζηγιακουμής zu sehen ist, werden diese Strebetöne (Leittöne) so eng intoniert, daß sie manchmal vollkommen verschwinden.

Über die Beziehungen der Intervalle der griechischen zu denen der arabischen (bzw. türkischen) Musik schreibt Χρύσανθος: Οἱ Ἀραβες ἔχουσι διὰ φθόγγους τὰς ἐξῆς λέξεις, ταῖηι, ταῖηι, βακνα, ταῖηι, ταῖηι, ταῖηι, βακνα· αἱ ὁποῖαι ἔχουσι πολλὴν ὁμοιότητα μετὰ τοὺς ἐδικούς μας φθόγγους· ὅθεν ἢ ἐκαίνοι παρήγαγον τοὺς φθόγγους των ἀπὸ τους ἐδικούς μας, ἢ ἡμεῖς ἀπὸ τους ἐδικούς των. (1832: 29) "Die Araber benutzen als Töne folgende Wörter: *tanInI, tanInI, bakyye, tanInI, tanInI, tanInI, bakyye*; welche große Ähnlichkeit mit unseren Tönen aufweisen; daher haben entweder sie ihre Töne von den unseren abgeleitet oder wir die unseren von ihren." Χρύσανθος beschreibt hier die pythagoreische Tonleiter, die in den ältesten arabischen Quellen die Grundlage des Tonsystems bildet (vgl. Manik 1969: 23f.; Wright 1978: 6). Diese Tonleiter hat einen grundsätzlich anderen Klangcharakter als die der chrysanthinischen Diatonik. Anscheinend wollte Χρύσανθος unabhängig davon an dieser Stelle auf die "große Ähnlichkeit" der zwei Tonsysteme hinweisen. "Arabisch" und "türkisch" sowie "osmanisch" (ὀθωμανικὸς) sind für Χρύσανθος quasi synonyme Bezeichnungen (vgl. Χρύσανθος 1832: 119; 195).

Intervalle der Ἐπιτροπή

Die Ἐπιτροπή wählte eine Einteilung des Ganztons in 6 gleiche Teile, woraus eine Einteilung der Oktave in $6 \cdot 6 = 36$ Teile resultiert (33). Die τόνοι μείζων, ἐλάσσων und ἐλάχιστος - sind jeweils 6, 5 und 4 36^{tel} groß, der Halbton (Leimma) 3 36^{tel}. Kleinstes melodisches Intervall ist die δίεσις, ein Drittelton zu 2 36^{tel}. Der Vorrat an melodischen Sekunden wird durch zwei übermäßige Sekunden für die chromatische Gattung vervollständigt. Die 7 36^{tel} große Sekunde der "weichen" chromatischen Gattung (δεύτερος) ist nur um einen Drittelton größer als das λείμμα. Die Sekunde der "harten" chromatischen Gattung ist hingegen mit 10 36^{tel} (333 cents) zu groß (s. Besprechung der chromatischen Gattung).

Die Ἐπιτροπή ersetzte die Alterationszeichen von Χρύσανθος durch einheitliche Alterationszeichen in Sechstelton-Abstufungen:

Intervall		Tiefalterierung	Hochalterierung
6 ^{tel} Töne	cents		
1	33.3	ρ	σ
2	66.6	$\times\rho$	$\sigma\times$
3	100	$\#\rho$	$\sigma\#$
4	133.3	$\#\#\rho$	$\sigma\#\#$
5	166.6	$\#\#\#\rho$	$\sigma\#\#\#$

Auch diese Zeichen wurden nur sehr selten eingesetzt. In den relativ wenigen Fällen, wo in Ausgaben Alterationszeichen vorkommen, sind es die einfachen ρ und σ . Ihre Interpretation ist vom Kontext abhängig.

Die *Ἐπιτροπή* hat zur Bestimmung der genauen Größe der Intervalle ausführliche Experimente auf dem *tanbur* und dem Monochord vorgenommen (13). Ihre Angaben zeigen, daß sie Intervalle wie das syntonische Komma $81/80$ oder die *δίεσις* $25/24$ als "Normen" benutzen, um die Vielfalt der Intonationsphänomene in ein System zu zwingen. Sie leitet ihre Intervalle hauptsächlich vom Ganzton $9/8$ durch Addition oder Subtraktion des Komma oder der *δίεσις* ab. In dem Gebrauch des Komma als Minimaleinheit für die Bestimmung der relativen Größe der Intervalle weist dieses System eine Ähnlichkeit zum modernen türkischen System auf.

Intervalle von Καράς

Der Intervallvorrat von Καράς ist sehr reich und stellt eine Sammlung charakteristischer Intervalle aus verschiedenen Quellen dar. Καράς gebraucht als Einheit das 72^{tel} der Oktave, mit einer Auflösung von $1/2$ (= 144^{tel} der Oktave, 8.333... cents). Für die "weiche" diatonische *χρόα* schlägt er neben den Intervallen von Χρύσανθος auch zwei eigene *ἐλάσσονες τόνοι* vor: $59/54$ für die *πρώτοι ἤχοι* und $54/49$ für die *τέταρτοι ἤχοι*. Diese sind abgeleitet von den Einteilungen des diatonischen *τρημίτονον* ($32/27$) in 64:59:54 und der chromatischen Terz ($6/5$) in 54:49:45 (1970: 22). Diese arithmetischen Mittel wurden zusammen mit dem Mathematiker Σταῦρος Βραχάκης erarbeitet. Die erste Einteilung hat auch Ibn Sina für das Auffinden des Bundes des Mittelfingers von Zalzal beschrieben (238; Manik 1969: 50). Das Intervall $54/49$ findet man auch bei al-Farabi als "Mitte zwischen leerer Saite (*mutlaq*) und Mittelfinger des Zalzal"

(al-Farabi, 172; Manik 1969: 42). Es bleibt noch zu erforschen, ob diese unterschiedlichen Definitionen der Intervalle der "weichen" diatonischen *χρόα* auch unterschiedliche Bedeutungen in der Praxis haben.

Die durch die *mandal* auf dem *kanun* benutzbaren Intervalle sind nach Καράς (1970: 19; 1982 B' 181) der Reihe nach:

κόμμα $81/80$ (21.5 cents),

δίεσις $33/32$ (53 cents) oder $28/27$ (63 cents),

λεῖμμα $256/243$ (90 cents),

ἀποτομή $2187/2048$ (114 cents),

ἐλάχιστος $15/14$ (119 cents) oder $784/729$ (126 cents) oder $64/59$ (141 cents),

μελωδικός ἐλάσσων τῶν πρώτων ἤχων $12/11$ (151 cents),

ἐλάσσων $59/54$ (153 cents),

ἐλάσσων χρωματικός $10/9$ (182 cents)

μείζων τόνος (Ganzton) $9/8$ (204 cents)

Wie bei der Beschreibung des *kanun* bemerkt wurde (vgl. die Einleitung dieser Arbeit, Abschnitt: Belege aus der Instrumentalpraxis), existiert keine Korrespondenz zwischen den durch die *mandal* auf dem *kanun* möglichen Zwischentönen und irgendwelchen genauen Intervallgrößen. Die oben aufgeführten Angaben von Καράς sind rein spekulativ.

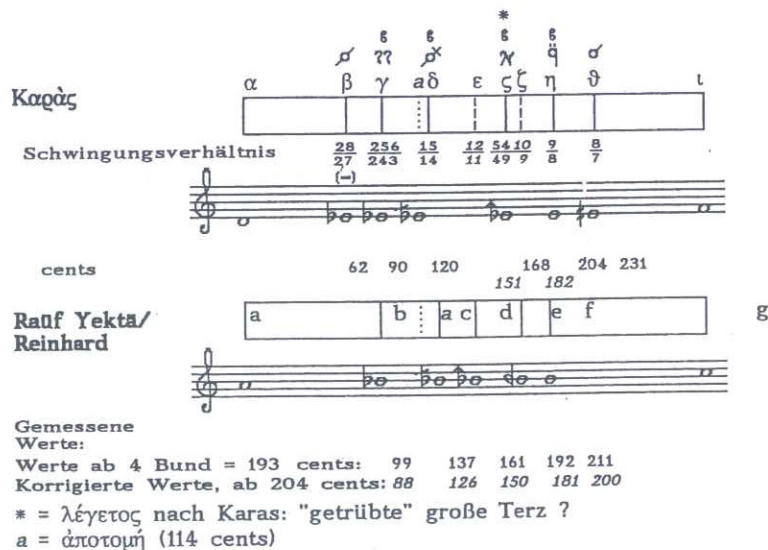
Vergleich der Bundeinteilung von Καράς mit einem von Reinhard gemessenen *tanbur*

Sehr ergiebig in einem Vergleich mit der türkischen Musiktheorie sind die Angaben von Καράς über die Stellung der Bünde auf dem *tanbur* (1970: 19; 39 und 1982: B' 181). Es wird hier der Abstand *pa - ga* ($\pi\alpha - \gamma\alpha = d - f = d\bar{u}g\bar{a}h - \bar{c}\bar{a}r\bar{g}\bar{a}h$ oder, eine Quinte tiefer, *yeg\bar{a}h - acem a\bar{s}iran*) besprochen. Die Abbildung von Καράς (1982: B' 181) zeigt 10 Bünde, von denen 2 (ϵ und ζ) in der älteren Abbildung (1970: 39), sowie auf der Photographie (1970: 19) fehlen. Dieser Abstand wird hier mit dem zwischen großer Sekunde und Quarte auf dem von Reinhard (1984, 213) gemessenen *tanbur* verglichen. In diesem Bereich weist der *tanbur* von Reinhard 7 Bünde auf. Reinhard vergleicht die Intervalle der Bünde mit Intervallen, die angeblich von Raif Yektä (3016f.) stammen sollen. Eigentlich stammen aber die zum Vergleich aufgestellten Intervalle nicht von Yektä, der auf den Seiten 3016-3017 eine mit der Tonleiter von Suphi Ezgi vollkommen identische Bundeinteilung des *tanbur* darstellt.

Deutlich erkennbar ist die Übereinstimmung der Bünde $\gamma \epsilon \zeta \eta$ zu $b d e f$. Von diesen entsprechen b , e und f den Tönen *kürdi*, *seg\bar{a}h* und

büselik. Diese Töne sind nicht nur theoretisch identisch in den Angaben von Ezgi (bzw. Yekta) und Καράς, sie zeichnen sich in der türkischen Musiktheorie auch durch eigene Namen aus, was zeigt, daß sie auch historisch eine primäre Bedeutung haben.

Der vierte der identischen Bünde, d, steht für die "Terz von Zalzal", so wie sie bei Χρύσανθος und Muşāqa vorkommt. Bei Karadeniz trägt dieser Ton einen eigenen Namen: *uşşak*, denn der gleichnamige *makam* erhält seine charakteristische Klangfarbe durch diesen Ton (vgl. Besprechung der "weichen" diatonischen χροά).



tanbur-Bünde nach Καράς und Reinhard - Raif Yekta

Zwischen den Bünden δ und c besteht ein Unterschied von 6 cents. Dieser Unterschied ist jedoch kleiner als die Abweichung des c (126 cents) von dem theoretisch vorgeschriebenen Wert: άποτομή (Abweichung: 126 - 114 = 12 cents) oder, nach Yekta, kleine reine Terz (Abweichung: 126 - 112 = 14 cents). Es besteht aber die Möglichkeit, daß diese Abweichung gewollt ist. Dies wäre der Fall, wenn angenommen wird, daß der Bund c die gleiche Funktion wie der Bund δ hat: er wäre die kleine Obersekunde der "weichen" chromatischen χροά, die Καράς durch die φθορά ρ' angibt. Dieser Ton ist charakteristisch für den *makam hüzzam* und für seine griechische Parallele, den ήχος πλάγιος δεύτερος.

Seine entscheidende Bedeutung für die oben genannten Modi ist unter griechischen wie türkischen Musikern bekannt. Νικηφόρος Μεταξάς berichtete aus seiner Lehrzeit in Thessaloniki, daß unter Studenten der Kirchenmusik der ήχος δεύτερος wegen der Schwierigkeit seiner Intonation berüchtigt war. Man sagt, der Anfänger, der seine Intervalle übe, bekomme eine Erkältung: die "Erkältung des δεύτερος". Mehrere Male hörte ich von griechischen Musikern beim Gespräch über griechische und türkische Musik: die Türken unterscheiden in der Theorie nicht zwischen *hicaz* und *hüzzam*, in der Praxis aber spielen sie das *hüzzam* "weich", genau so, wie wir den δεύτερος singen. Die erste Antwort von İhsan Özgen auf die Frage nach dem Unterschied zwischen *hicaz* und *hüzzam* war, daß man bei *hüzzam* die Sekunde über *nevā* (d') größer als die Sekunde über *digāh* (a) beim *hicaz* spielt. Auf dem *kanun* wird dieser Ton mit 3 aufgerichteten *mandal* gespielt, was bedeutet, daß er weder λείμμα (*bakiyye*) noch άποτομή (*küçük mücenneb*) ist, sondern etwas höher. Die Abweichung des Bundes d von der άποτομή entspricht tatsächlich in etwa einem *mandal* (bei 12 *mandal* per Ganzton wären es etwa 16-17 cents). Es ist deshalb wahrscheinlich, daß er als Sekunde der "weichen" chromatischen Gattung gedacht war. Wenn man in bezug auf *kanun* und *ney* urteilen darf, ist er sogar besser für diesen Zweck geeignet als der tiefere Ton zu ¹⁵/₁₄ von Καράς. Um diese Hypothese zu bestätigen, wurden die entsprechenden Bünde im Bereich der Oberquinte, der Oktave (+ Ganzton) und der Duodezime vermessen - an den Stellen also, wo das hier untersuchte Intervall meistens beim Spiel vorkommt. Über der Quinte ist ein Bund bei 837 cents zu finden, was um eine Quinte transponiert eine Sekunde von 135 cents ausmacht, 9 cents größer als der Bund d. Auf der Oktave und der Duodezime jedoch scheint dieser Bund vom "Bund des Zalzal" ersetzt zu sein (Positionen: 355 cents (Abweichung vom theoretischen Wert 0), 855 cents (Abweichung -2 cents)). Wie Reinhard (1984, 212) schreibt, ist dies durch spieltechnische Gründe bedingt, denn die Abstände der Bünde dürfen nicht über ein gewisses Maß hinaus verringert werden. Trotz dieser Indizien kann die hier vorgestellte Interpretation nicht als endgültig betrachtet werden, bevor genauere Studien über den Gebrauch der Bünde des *tanbur* in der Praxis vorliegen. (Der Unterschied zwischen *hüzzam* und *hicaz* bzw. ήχος δεύτερος und πλάγιος δεύτερος ist Gegenstand einer eingehenden Untersuchung im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit).

Die Bünde β und θ sind auf dem *tanbur* von Reinhard nicht vertreten. Dies kann als Folge der Bestrebung aufgefaßt werden, die durch die Attraktion der Strebetöne resultierenden engen Sekunden ins theoretische System aufzunehmen. Diese Intervalle entsprechen der δίεσις des

antiken sowie den Drittel- und Vierteltönen, die bei den vorchrysanthinischen Lehrschriften wiederholt erwähnt werden. Καρὰς benutzt diese Intervalle bei den "enharmonischen" ἤχοι, von denen die wichtigsten νανὰ und νενανὰ sind (Καρὰς 1982, B' 148f.). Beide Sekunden (α-β und θ-ι) können durch Belege aus der Praxis gerechtfertigt werden.

Der Bund η schließlich weist auf einen Punkt hin, in dem sich die griechische Theorie nach der Ἐπιτροπή sowie nach Καρὰς von der türkischen Musiktheorie nach Yektā und Ezgi unterscheidet. Nach der griechischen Musiktheorie bildet der Ton βου (ed = *segāh* = h) in den Zweigen des τέταρτος keine reinen Terzen zu νη (c = *rast* = g) oder δι (g = *nevā* = d'), sondern liegt etwas tiefer. Die Terz νη-βου (= *rast segāh*) beträgt nach der Ἐπιτροπή 366 cents, nach Καρὰς 372 cents; nach Yektā - Ezgi ist sie eine reine Terz (386 cents). Es ist nicht klar, ob die tieferen Werte der griechischen Musiktheorie für den Ton βου (ed) als Oberterz von νη (c) bzw. Unterterz von δι (g) oder aber als Obersekunde von πα (d) gelten sollen. Die Ἐπιτροπή scheint zwischen diesen zwei Fällen - βου als Terz oder als Sekunde - gar nicht zu unterscheiden. Καρὰς aber unterscheidet sogar vier verschiedene Sekunden πα-βου (d-ed) des "weichen" diatonischen Geschlechtes:

πτολεμαϊκὸς μελωδικὸς ἐλάσσων	12/11,	150.6 cents
ἐλάσσων πρῶτων ἤχων	59/54,	153.3 cents
ἐλάσσων τετάρτων ἤχων	54/49,	168.2 cents
ἐλάσσων χρωματικὸς	10/9,	182.4 cents

Die ersten zwei sind fast gleich, und die Bezeichnung "kleinerer Ton der πρῶτος - ἤχοι" zeigt, daß sie als Obersekunden bei den auf πα endenden ἤχοι anzuwenden sind (dies entspricht der Sekunde von *usşak*). Die dritte Sekunde soll bei den τέταρτοι ἤχοι gebraucht werden, bei denen der Ton βου oft als Ebenenton im Terzabstand vom Grundton νη oder vom anderen Ebenenton δι vorkommt und mit diesen jeweils zusammenklingt. Diese Terz ist um 14 cents kleiner als die reine Terz und würde daher etwa so stark wie die zwölfstufig temperierte Terz (die 18 cents größer als die reine Terz ist) schweben. Die reine Terz wird aber dem chromatischen ἤχος δεύτερος vorbehalten. Nach Καρὰς werden im Zusammenklang, und zwar auch bei der Instrumentalbegleitung auf der griechischen Laute (λαούτο) "Laute", die kleinere große Terz (bei der "weichen" diatonischen χροά), die reine große Terz (im chromatischen Geschlecht) und der Ditonus (bei der "harten" diatonischen χροά) gebraucht! (vgl. den Abschnitt über die Dreiklänge in: Καρὰς 1982: B' 188f.). Es ist aber noch nicht erwiesen, inwieweit Abweichungen von den reinen Terzen

auch im harmonischen Zusammenklang mit einem eigenen Klangcharakter benutzt werden. Die Abgrenzung der linearen von den vertikalen Faktoren bei der Intonation sowie ihre Wechselbeziehung bleiben ein noch unerforschter Bereich.

Zusammenfassend kann gesagt werden:

1. vier der acht Bünde im von Καρὰς untersuchten Bereich stimmen mit Sicherheit mit den Bündeln der türkischen Musiktheorie (und Praxis) überein:
 $\gamma = b = bakıyye$,
 $\epsilon = d = \text{Terz von Zalzal}$
 $\zeta = e = \text{reine Große Terz}$
 $\eta = f = \text{Ganzton}$
2. es erscheint möglich, daß der Bund δ im türkischen *tanbur* als Bund c vertreten ist, welcher die Sekunde der "weichen" chromatischen χροά ergibt;
3. die Bünde β und ζ sind nicht vertreten, entsprechen aber den theoretischen Angaben von Karadeniz, und entsprechende Intervalle kommen beim Gesang, beim *ney*-Spiel und beim Spiel der Saiteninstrumente ohne Bünde vor;
4. der Bund ζ wurde von Καρὰς aufgrund seiner These gesetzt, daß die Terz der ἤχος τέταρτος - Gruppe um etwas kleiner als die reine Terz, aber nicht so tief wie die Terz von Zalzal zu intonieren sei. Diese These muß noch experimentell bestätigt werden.

Reinhard schreibt über die Abweichungen der Bünde bezüglich der von Rauf Yektā gemachten Angaben, sie scheinen "ein weiterer Beweis für die Kluft zu sein, die sich zwischen dem theoretischen Ideal und der musikalischen Wirklichkeit auftun (können)" (1984: 212). M. E. aber zeigen die oben verglichenen Angaben eine erstaunlich konsequente und grundsätzliche Übereinstimmung. Sie stellen eine theoretische Zusammenfassung der wichtigsten Intervalle der türkischen und griechischen Praxis dar und sind ein Beweis für die "große Ähnlichkeit" der Intervalle der griechischen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik, von der Χρύσανθος schrieb (s. Einleitung).

In seinem Vortrag im Musikwissenschaftlichen Kongreß von Delphi, 1988, benannte Καρὰς nachträglich die einzelnen Bünde seiner Einteilung (Καρὰς 1989: 7). Diese sind: α = *dugāh*, β = *pes nihavend*, γ = *nihavend*, δ = *zemzeme*, ζ = *segāh*, η = *būselik*, θ = *karadugāh*, ι = *çargāh*.

Zusammenfassung: Intervallkategorien der griechischen und der türkischen Musiktheorie.

Durch die Vorstellung der unterschiedlichen Intervalldefinitionen wurde deutlich, daß verschiedene Methoden zur Darstellung derselben Intervalle möglich sind. Hier sollen nicht Vor- und Nachteile dieser Methoden erwogen werden. Auch der detaillierte Vergleich der Bündel bei Καράς mit denen des *tanbur* von Reinhard kann und soll hier nur ein Deutungsversuch sein und nicht zu definitiven Aussagen über diese Bündel führen. Letzteres sei anderen Studien vorbehalten. Was jedoch durch die Schilderung und den Vergleich deutlich zum Ausdruck kommt, ist das Vorhandensein charakteristischer Intervallkategorien in der türkischen und griechischen Musik, die in allen Systemen unterschieden werden und deren Entsprechungen in den verschiedenen Systemen leicht zu finden sind. Stellen wir uns den Bereich von ca. 350 cents, innerhalb dessen alle oben besprochenen Intervalle vom Komma bis zur übermäßigen Sekunde liegen, als ein Kontinuum vor, dann kann man sagen, daß dieses Kontinuum durch die Übereinstimmungen der theoretischen Intervallangaben in Unterbereiche gegliedert wird, die man übergreifende Intervallkategorien nennen kann. Jede dieser Intervallkategorien hat in der griechischen und türkischen Musik bestimmte Anwendungen und ist eindeutig identifizierbar. Obwohl die Größenunterschiede zwischen den Intervallkategorien gering sind, bleiben diese Kategorien im melodischen Kontext unverkennbar. Im funktionellen Zusammenhang sind Schattierungen, die abstrakt sehr klein anmuten, deutlich hörbar (vgl. hierzu auch Kapitel Konsonanz). Das oft im Zusammenhang mit den antiken und mittelalterlichen Intervallberechnungen erhobene Argument, "das menschliche Ohr kann solche Unterschiede nicht hören", verfehlt sein Ziel, denn der Zweck dieser Berechnungen ist es, die in der Praxis unterscheidbaren Intervallkategorien nach dem jeweiligen Stand der Disziplin der Kanonik theoretisch auszudrücken (s. auch Martin Vogels (1963: 114f) Kritik der Auffassung der antiken Berechnungen als "Leere Spekulation und theoretische Fiktion").

Selbstverständlich kommen in den Theorien unterschiedliche Interpretationen, Zweifelsfälle und Fehler vor. Auch sind die Intonationseigenschaften der Instrumente nicht identisch. Jedes Instrument hat eigene Charakteristika und erleichtert gewisse Inflektionen, während andere eventuell nur schwer oder gar nicht hervorgebracht werden können. Jedes Instrument realisiert die Zusammenhänge, welche den Charakter

des Modus ausmachen, auf seine eigene Art. Der erfahrene Hörer wiederum kann die einzelnen Intervalle, die den Modus charakterisieren, sofort erkennen, obwohl sie von verschiedenen Instrumenten oder Interpreten anders realisiert werden. Dies bedeutet, daß die Intonation der Intervalle nicht durch theoretisch festgelegte Intervallwerte bestimmt wird, sondern vom Beziehungsnetz der Töne zueinander. Die genauen Intervallwerte der theoretischen Systeme sind Stellvertreter für Intervallkategorien, deren Wesen nicht allein in Schwingungsverhältnissen liegt, sondern durch eine Vielfalt von Faktoren bestimmt ist. Diese Intervallkategorien sind nur im Zusammenhang mit den Tonleitern der Modi in denen sie vorkommen sinnvoll. Hierzu weiteres in den folgenden Kapiteln.

Tabellarische Übersicht der Intervalle

Tabelle 1. Die Intervalle von Suphi Ezgi

<u>Name</u>	<u>Cents</u>	<u>Schwingungsverhältnis</u>	<u>Seite</u>
<i>fazla pitagor komasi</i>	23.46	531441/524288	7
<i>fazla f</i>	23.55	74/73	17
<i>irhâ</i>	48.77	36/35	17
<i>eksik bakiyye</i>	66.76	134217728/129140164	17
<i>eksik bakiyye</i>	70.67	25/24	17
<i>bakiyye</i>	88.80	20/19	16
<i>bakiyye</i>	90.22	256/243	16
<i>artık bakiyye</i>	92.17	135/128	17
<i>küçük mücennep s</i>	111.73	16/15	16
<i>küçük mücennep s</i>	113.68	2187/2048	16
<i>küçük mücennep (bei hicaz)</i>	119.44	15/14	33
<i>eksik büyük mücennep</i>	165.00	11/10	16
<i>büyük mücennep k</i>	180.44	65536/59049	16
<i>büyük mücennep k</i>	182.40	10/9	16
<i>tanın t</i>	203.91	9/8	14
<i>artık ikili a</i>	266.87	7/6	16
<i>artık ikili a</i>	270.67	16777216/14348907	16

(Die Seitenangaben weisen auf Ezgi, Band I hin)

Tabelle 2. Die Intervalle von Ekrem Karadeniz

<u>Name</u>	<u>Cents</u>	<u>Schwingungsverhältnis</u>	<u>Größe</u> <u>in Kommata</u>
<i>koma</i>	22.63	77/76	1
<i>irhâ</i>	34.28	51/50	1.5
<i>sâğır</i>	56.76	31/30	2.5
<i>bakiyye</i>	88.80	20/19	4
<i>küçük mücennep</i>	111.73	16/15	5
<i>büyük mücennep</i>	182.40	10/9	8
<i>tanın t</i>	203.91	9/8	9

(Angaben nach Karadeniz 1982: 10)

Tabelle 3. Die Intervalle von Chrysanthos

Name	Schwingungsverhältnis (s) bzw. Oktavteile (o)	Cents
ἐναρμόνιος δίεσις	3/68 o	52.94
- (ἡμίτονον)	6/68 o	100.00
	7/68 o	123.52
ἐλάχιστος τόνος	{ 88/81 s	143.49
	12/11 s	150.63
ἐλάσσων τόνος	{ 9/68 o	158.82
	9/8 s	203.91
μείζων τόνος	{ 12/68 o	211.76
- (chrom. Sekunde)	18/68 o	317.64

Tabelle 4. Die Intervalle der Ἐπιτροπή

Name	Cents	Schwingungsverhältnis (s) bzw. Oktavteile (o)	Seite
δίεσις	{ 66.66	2/36 o	57
	70.67	25/24 s	16
- (ἡμίτονον)	{ 90.22	256/243 s	19
	100.00	3/36 o	53
ἐλάχιστος τόνος	{ 133.23	27/25 s	14
	133.33	4/36 o	49
ἐλάσσων τόνος	{ 160.89	800/729 s	14
	166.66	5/36 o	49
μείζων τόνος	{ 200.00	6/36 o	49
	203.91	9/8 s	14
-	{ 231.56	2500/2187 s	18
-	233.33	7/36 o	52
-	{ 294.13	32/27 s	14
-	333.33	10/36 o	57
-	337.14	243/200 s	14

Tabelle 5. Die Intervalle von Σίμων Καρᾶς

Name	Cents	Schwingungsverhältnis	Seite
κόμμα	21.50	81/80	19
νενανώ (δίεσις ἑναρμόνιος ἀριστοξενική)	53.27	33/32	15
νενανώ (δίεσις ἑναρμόνιος πυθαγορική)	62.96	28/27	15
λειμμα (Rest des ἡμίφωνον)	90.22	256/243	12,15
ἡμίτονον χρωματικόν	111.73	16/15	12
ἐλάχιστος τόνος	119.44	15/14	12
ἐλάχιστος τόνος	125.92	784/729	15
ἐλάχιστος τόνος	140.82	64/59	15
ἐλάχιστος τόνος (Χρυσάνθου)	143.49	88/81	15
πτολεμαϊκός μελωδικός ἐλάσσων	150.63	12/11	20
ἐλάσσων πρώτων ἤχων	153.30	59/54	22
ἐλάσσων τετάρτων ἤχων	168.21	54/49	22
ἐλάσσων χρωματικός	182.40	10/9	B'181
μείζων τόνος	203.19	9/8	19
ὑπερμείζων	231.17	8/7	B'181
ἐλάσσων τριφωνία	266.87	7/6	12
τρημίτονον	294.13	32/27	12

(Die Seitenangaben verweisen auf Καρᾶς 1970 sowie Καρᾶς 1982: B')

TETRACHORD

Definition

Das Tetrachord ist ein Gebilde von vier Tönen, dessen äußere zwei Töne im Abstand einer reinen Quarte stehen. Die Quarte galt in der antiken Musiktheorie als das kleinste der σύμφωνα διαστήματα - der "konsonanten Intervalle". Die Quarte als konsonantes Intervall und das Tetrachord sind so eng miteinander verbunden, daß die Quarte ihren Namen vom Tetrachord erhielt: Sie hieß διὰ τεσσάρων "durch vier" = Intervall im Abstand von vier Tonstufen. So schreibt Ἀριστόξενος: Δεῖ δὲ νοῆσαι τῶν συμφώνων διαστημάτων <τὸ> ἐλάχιστον τὸ κατεχόμενον τὰ γε πλεῖστα ὑπὸ τετάρων φθόγγων ὅθεν δὴ καὶ τὴν προσηγορίαν ὑπὸ τῶν παλαιῶν ἔσχε . . . (Ἀριστόξενος I 22 113). Our attention must be directed to the smallest of the concords, that of which the compass is usually occupied by four notes - whence its ancient name... (Übers. Macran 1902: 180). Die alte Benennung des Tetrachords, auf die Ἀριστόξενος hinweist, ist διὰ τεσσάρων "durch vier" = Gebilde aus vier Tönen. Diese Sätze von Ἀριστόξενος leiten seine Diskussion der γένη ein. Er lädt den Leser ein, seine Aufmerksamkeit auf die Quarte zu richten, weil die Quarte den festen Rahmen für die Intonation bildet, durch welchen erst die sehr feinen Unterscheidungen von γένη und χροάι, von denen hier die Rede ist, möglich und musikalisch sinnvoll werden.

Die Quarte ist nicht der einzige mögliche Intonationsrahmen, hat aber gewiß eine Vorrangstellung unter ihnen. Bis heute wird das Tetrachord meist als Prinzip für die Erklärung der Phänomene der Intonation und für die Konstruktion der Tonleiter, der Modi gebraucht (zum Beispiel bei Καρᾶς, Yekta, Ezghi, Özkan). Wie hier weiter gezeigt wird, resultierten die Versuche mancher dieser Theoretiker, alle Tonleiterstrukturen auf Tetrachorde zurückzuführen, in Schilderungen, die von der Realität abweichen.

Ἑστῶτες und κινούμενοι:

Feste und bewegliche Töne im Tetrachord

Die Vorrangstellung des Tetrachordes als Basis für die Konstruktion der Tonleiter ist auch dadurch bedingt, daß es die Teilung der kleinsten Symphonia - der Quarte - in drei Intervalle ist. Die Quarte bildet einen festen Bezugsrahmen für die Intonation. Deshalb bilden die zwei Ecktöne eines Tetrachordes immer das Rahmenintervall der reinen Quarte (4/3, 498 Cent). Da ihr Abstand fest ist, werden sie ἀκίνητοι "unbeweglich" genannt. Die innerhalb des Rahmenintervalls stehenden zwei Töne können unterschiedliche Positionen (Tonhöhen) einnehmen, sie heißen deshalb κινούμενοι "beweglich": *τίνα δὴ τάξιν πλειόνων οὐσῶν νοητέον; ἐν ἣ ἴσα τὰ τε κινούμενα εἰσὶ καὶ τὰ ἡρεμοῦντα ἐν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς, γίγνεται δ' ἐν τῷ τοιούτῳ οἷον τὸ ἀπὸ μέσης ἐφ' ὑπάτην· ἐν τοῦτῳ γὰρ δύο μὲν οἱ περιέχοντες φθόγγοι ἀκίνητοι εἰσιν ἐν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς, δύο δ' οἱ περιεχόμενοι κινούνται.* (Ἀριστόξενος I 22 113-114). *Now since in such an interval the notes may be arranged in many different orders, what order are we to choose for consideration? One in which the fixed notes and the notes that change with the variation in genus are equal in number. An example of the order required will be found in the interval between the Mese and the Hypate: here, while the two intermediate notes vary, the two extremes are left unchanged by genus-variation.* [Übers. Macran 1902: 180]

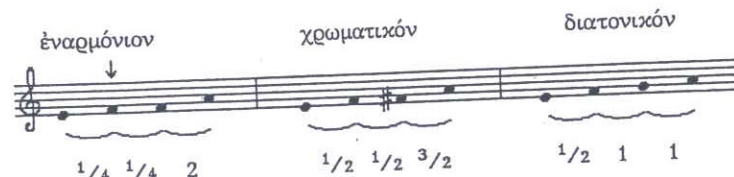
Durch die Unterscheidung von festen und beweglichen Tönen wurde ein grundlegendes Merkmal der vorderorientalischen Melodik zutreffend formuliert. Der funktionelle Unterschied zwischen beweglichen und festen Tönen ist durch die Intonation in der lebendigen Praxis der griechischen und türkischen Musik deutlich zu erkennen. Die festen Tonstufen fungieren als Gerüst, während die beweglichen Tonstufen anfällig für Inflektionen sind, die als "Attraktion" zu den festen Tonstufen zu beschreiben sind. Auf diese Flexibilität der Intonation bestimmter Tonstufen wies Ἀριστόξενος hin: *Νοητέον γὰρ ἀπείρους τὸν ἀριθμὸν εἶναι τὰς λιχανοῦς*, οὗ γὰρ ἂν στήσης τὴν φωνὴν τοῦ ἀποδεδειγμένου λιχανῷ τόπου λιχανὸς ἔσται, διάκενον δ' οὐδὲν ἔσται τοῦ λιχανοειδοῦς τόπου οὐδὲ τοιούτον οἷον μὴ δέχεσθαι λιχανόν.* "Ὡστ' εἶναι μὴ περὶ μικροῦ τὴν ἀμφισβήτησιν, οἱ μὲν γὰρ ἄλλοι διαφέρονται περὶ τοῦ διαστήματος μόνον, οἷον πότερον δίτονος ἔστιν ἡ λιχανὸς ἢ συντονωτέρα ὡς μᾶς οὔσης ἐναρμονίου, ἡμεῖς δ' οὐ μόνον πλείους ἐν ἑκάστῳ γένει φαιμέν εἶναι λιχανοῦς μῖς ἀλλὰ καὶ προστίθεμεν ὅτι ἄπειροι εἰσὶ τὸν ἀριθμὸν. (Ἀριστόξενος I 26 118)

For we must regard the Lichani as infinite in number. Let the voice become stationary at any point in the locus of the lichanus here demonstrated, and the result is a Lichanus. The point we are discussing is one of no little importance. Other musicians only dispute as to the position of the Lichanus - whether, for instance, the Lichanus in the enharmonic species is two tones removed from the mese or holds a higher position, thus assuming but one enharmonic Lichanus; we, on the other hand, not only assert that there is a plurality of Lichani in each class, but even declare that their number is infinite.* [Übers. Macran 1902: 183-184; *λιχανὸς ist die höhere der zwei beweglichen Tonstufen des Tetrachords.]

In diesem Abschnitt verweist Ἀριστόξενος auf die Wurzel eines Problems, welches die Musiktheorie bis heute beschäftigt: die Bestimmung der genauen Position der zwei inneren Töne eines Tetrachords. Die mathematische Definition der Einteilungen des Tetrachords ist eine Lieblingsbeschäftigung der Theoretiker. Doch wie Ἀριστόξενος schreibt, sollte die Flexibilität der beweglichen Töne in der Praxis auch theoretisch wahrgenommen werden. Die genauen Angaben von Saitenlängenverhältnissen haben zwar praktische und musikalische Bedeutung, z. B. wenn es um die Befestigung der Bünde auf Saiteninstrumente oder um die Verschmelzung bzw. klangfarbliche Wirkung der Töne im Zusammenklang geht, es ist aber falsch, auf einer einzigen genauen Tonhöhe für einen beweglichen Ton beharren zu wollen. Man kann über die Vorteile dieser oder jener Einteilung diskutieren, jede Intervallangabe ist trotzdem nur ein praktischer Hinweis für die Intonation und keine absolute Vorgabe. Die Funktion der beweglichen und festen Töne wird in den nächsten Kapiteln vom analytischen Standpunkt aus untersucht.

Die γένη (Tongeschlechter)

Die Erforschung der Intervallstruktur von Modi und Spielarten führte zur Definition von 3 γένη (Tongeschlechtern): dem *enharmonischen* (ἐναρμόνιον), dem *chromatischen* (χρωματικόν) und dem *diatonischen* (διατονικόν). Das Tetrachord des enharmonischen γένος besteht aus einer großen Terz und zwei etwa einen Viertelton großen diesen (διέσεις). Das Tetrachord des chromatischen γένος besteht aus einer kleinen Terz und zwei etwa einen Halbton großen kleinen Sekunden. Alle drei Intervalle des Tetrachordes des diatonischen Geschlechts sind Sekunden



Grundriß der drei γένη

Innerhalb jedes γένος unterschied man feinere Varianten, welche χροαί (Färbungen) genannt wurden. Schon Πτολεμαῖος (I α '28-40; II δ 70-74) listet eine große Zahl unterschiedlicher Definitionen der γένη und deren χροαί auf. Al-Fārābī (101-114) entwarf eine Typologie der γένη und deren χροαί, die mit einer Intervalltypologie verbunden war. Wenig von alldem läßt sich jedoch auf die heutige griechische und türkische Musik anwenden. Hier werden deshalb nur diejenigen Quartenteilungen vorgestellt, welche für das Verständnis der neueren Musiktheorie nötig sind.

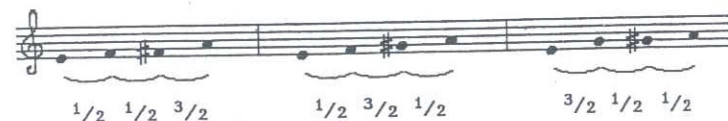
Die Formen des Tetrachords (εἶδη)

Die Ordnung der Intervalle im Tetrachord, bei der das größere Intervall oben liegt, ist nur eine von drei Möglichkeiten. Auch die anderen Formen wurden von den antiken Autoren beschrieben und εἶδος (Art, Gestalt) oder σχῆμα (Form) genannt: Μετὰ ταῦτα λεκτέον τί ἐστὶ καὶ ποία τις ἢ κατ' εἶδος διαφορά - διαφέρει δ' ἡμῖν οὐδὲν εἶδος λέγειν ἢ σχῆμα, φέρομεν γὰρ ἀμφοτέρω τὰ ὀνόματα ταῦτα ἐπὶ τὸ αὐτό. Γίνεται δ' ὅταν τοῦ αὐτοῦ μεγέθους ἐκ τῶν αὐτῶν ἀσυνθέτων συνκειμένου μεγέθει καὶ ἀριθμῷ ἢ τάξι αὐτῶν ἀλλοιώσιν λάβῃ. Τούτου δ' οὕτως ἀφορισμένου τοῦ διὰ τεσσάρων ὅτι τρία εἶδη, δεικτέον. Πρῶτον μὲν οὖν οὗ τὸ πυκνὸν ἐπὶ τὸ βαρὺ, δεῦτερον δ' οὗ δίεσις ἐφ' ἐκάτερα τοῦ διτόνου κεῖται, τρίτον δ' οὗ τὸ πυκνὸν ἐπὶ τὸ ὀξύ τοῦ διτόνου. (Aristoxenos III 73 164)

Passing from this subject we shall proceed to consider the meaning and nature of difference of species. We shall use the terms 'species' and 'figure' indifferently, applying both to the same phenomenon. Such a difference arises when the order of the simple parts of a certain whole is altered, while both the number and magnitude of those parts remain the same. Proceeding from this definition we have to show that there are

three species or the Fourth. Firstly, there is that in which the Pycnum lies at the bottom; secondly, that in which a diesis lies on each side of the ditone; thirdly, that in which the Pycnum is above the ditone. (Übers. Macran 1902: 222)

Πτολεμαῖος gibt eine bessere Beschreibung: *Gattung ist eine besondere, in geeigneten Zahlenverhältnissen ausgedrückte Stellung der für jedes Tetrachord charakteristischen Töne. Die charakteristischen Töne der Quinte und Oktave sind die diazeuktischen Ganztöne, für die Quarte die beiden höchsten Töne, die den Unterschied zwischen weichem und hartem Tongeschlecht bewirken. Wir nennen <eine Tonreihe> erste Gattung im allgemeinen, wenn das charakteristische Tonverhältnis den höchsten Platz einnimmt, weil auch das höchste «oder führende» Intervall das erste ist; zweite Gattung, wenn es den zweiten Platz von dem höchsten gerechnet einnimmt, und dritte Gattung, wenn es den dritten einnimmt u.s.w. in der selben Weise (Πτολεμαῖος II. γ': 49; Übers. Düring 1934: 63-64).*



Die drei εἶδη im chromatischen γένος

Durch diese Beschreibung, welche sich auch bei vielen anderen Autoren findet — z. B. Πορφύριος 161 8f. — wird deutlich, daß in der Antike die erste Form der Tetrachorde nicht als die einzige galt. Daher besteht kein Zwang, die moderne Form des chromatischen Tetrachords, über die anschließend berichtet wird, als neue Entwicklung oder als dem antiken Tonsystem fremd anzusehen.

Das Tetrachord in der griechischen Kirchenmusik

Obwohl das Tetrachord nirgendwo in der Theorie der Kirchenmusik beim Namen genannt wird, ist es jedoch eine Grundlage der Theorie und Notation. Die Schilderungen der vorchrysanthinischen Lehrschriften über die relative Lage der κύριοι und πλάγιοι, die Anordnung der μαρτυρία der ἤχοι (der Signaturen der Modi), sowie das die meisten Lehrschriften begleitende Diagramm des τροχὸς (Rad) der ὀκτώηχος, lassen dies deutlich erkennen. Die vier authentischen Modi (κύριοι ἤχοι) werden auf den vier Tonstufen eines Tetrachords plaziert: ἀνωθεν τοῦ τετάρτου ἤχου, εἰ ἐξηχήσεις φωνήν μίαν, γίνεται πρῶτος· πῶς δὲ γίνεται, διὰ τὸ ἀναβιβάζειν ἕως τῶν τεσσάρων φωνῶν, ἢ τῶν τεσσάρων ἤχων· καθὼς καὶ ὁ ποιήσας τοὺς ἤχους, τεσσαρένους ἤχους ἐδέσμευσεν· ἡγουν εἰς τέσσαρας φωνάς. (Παπαδική: 160) "Wenn man über den vierten ἤχος um eine Tonstufe hinaufsteigt, dann trifft man den ersten ἤχος. Die Erklärung dafür ist, daß man bis auf vier Tonstufen oder ἤχοι aufsteigt. Man folgt dem Erfinder der ἤχοι, welcher auf vier Tonstufen vier ἤχοι definierte."

An dieser Stelle wird die Anzahl und Anordnung der ἤχοι auf der Tonleiter durch ihre Stellung in einem hypothetischen grundlegenden Tetrachord erklärt. Ursprünglich soll je ein ἤχος zu jeder der vier Tonstufen dieses Tetrachords zugewiesen worden sein, wodurch vier ἤχοι entstanden. Die Grundtöne dieser vier ἤχοι stehen jeweils auf einer der vier Tonstufen des Tetrachords: Der Grundton des ersten ἤχος auf der ersten Tonstufe, der des zweiten auf der zweiten usw. Wenn man aber oberhalb der vierten Tonstufe des Tetrachords einen weiteren ἤχος finden will, so muß man dasselbe Tetrachord um eine Quinte transponieren. Dieselben Intervallverhältnisse und dieselben modal-melodischen Funktionen wiederholen sich nun eine Quinte höher. Deswegen wird der oberhalb der vierten Tonstufe neu gefundene ἤχος nicht fünfter ἤχος, sondern wieder erster ἤχος genannt.

Auf diesem Schema basiert die Benennung, aber auch die Notation der Tonstufen und der ἤχοι in der griechischen Kirchenmusik. Die μαρτυρία der vier ἤχοι, das heißt die Tonbuchstaben wodurch sie im musikalischen Text gekennzeichnet werden, sind von den griechischen Buchstaben für die Zahlen 1 bis 4 abgeleitet.

$$\eta = \alpha = 1 \quad \gamma = \beta = 2 \quad \rho = \gamma = 3 \quad \lambda = \delta = 4.$$

Die μαρτυρία zeigen also die Position der Tonstufen auf einem hypothetischen grundlegenden Tetrachord an. Auf dieselbe Weise

werden auch die ἤχοι markiert, welche diese Tonstufen als Grundton oder Hauptton haben. Den Kern der ὀκτώηχος - der acht zentralen ἤχοι der griechischen Kirchenmusik - bildet also ein Tetrachord, auf dessen vier Tonstufen vier ἤχοι basieren. Alle anderen ἤχοι sind theoretisch von diesen vier ἤχοι, den "Hauptmodi": κύριοι ἤχοι, abgeleitet. Die Bezeichnungen πλάγιος "plagal", μέσος "medial", δίφωνος "auf der zweiten Stufe" zeigen jeweils die Beziehung des abgeleiteten ἤχος zu seinem haupt-ἤχος, d.h. zu seinem κύριος.

Das chromatische Tongeschlecht im Mittelalter

Späte Anerkennung des chromatischen Tetrachords in der arabisch-persischen Musiktheorie

Das enharmonische Geschlecht ist der Ursprung der beiden anderen gewesen (Vogel 1963: I 52f.; 54f.). Doch seit dem Ende der klassischen Antike wurde es immer weniger gebraucht, so daß schon für Ἀριστόξενος (I 19 111) im vierten Jahrhundert vor Christus das diatonische γένος als das primäre und natürlichste γένος galt: Πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει, δεύτερον δὲ τὸ χρωματικόν, τρίτον δὲ καὶ ἀνύπατον τὸ ἐναρμόνιον, τελευταίῳ γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνευρίσκεται ἡ αἴσθησις. *Of these genera the diatonic must be granted to be the first and oldest, inasmuch as mankind lights upon it before the others; the chromatic comes next. The enharmonic is the third and most recondite; and it is only at a late stage, and with a great labour and difficulty, that the ear becomes accustomed to it.* (Übers. Macran 1902: 178)

Die Meinung, daß das diatonische genus das "natürliche" sei, hat sich in der abendländischen, aber auch in der arabischen Musiktheorie durchgesetzt. Ibn-Sina (145) schreibt: ... *auqun genre rāsīm [chromatisch], nī auqun genre mulawwan [enharmonisch] n'est employé dans notre contrée. Étant habitués aux genres forts, nous avons tout naturellement de l'aversion pour les autres, chaque fois que l'on tente de les employer.* Von diesem Standpunkt ging auch die Forschung der arabischen Musik im Westen aus. Im Jahre 1842 schrieb Raphael Georg Kiesewetter, einer der frühen westlichen Forscher der vorderorientalischen Musik, folgendes in seinem Buch "Die Musik der Araber" (1842: 72)

Die Tonleiter der Araber, in ihrer einfachsten Gestalt diatonisch, ist dieselbe, auf welche alle civilisierten Völker das System ihrer Musik gebaut haben: sie muss wohl auf ewigen Naturgesetzen beruhen, da sie eben so wohl dem Organismus des Gehörsinnes, als den fasslichsten Zahlen-Verhältnissen entspricht; einmal aufgefasst gibt der Mensch mit noch unverdorbenem musikalischen Sinn für keine andere sie wieder auf, und mit bewundernswürdiger Leichtigkeit verbreitet er sie in seinen Umgebungen.

Kiesewetter beschränkte sich nicht nur darauf, die Diatonik als Grundlage der arabischen Musik zu sehen, sondern verwarf auch die Angaben der arabischen Theoretiker als müßige Spekulationen – eine Meinung, die er mit anderen Forschern seiner Zeit, wie z. B. Villoteau, teilte. Das obige Zitat, das die "Natürlichkeit" der Diatonik und die "bewundernswürdige Leichtigkeit", mit der der Mensch sie angeblich verbreitet, betont, ist ein Beispiel der Subjektivität der Forscher: das Bekannte – die Diatonik – sei das Natürliche; das Unvertraute wird verworfen oder auf das Vertraute reduziert. Auch heutzutage ist die Meinung unter den Musikwissenschaftlern verbreitet, daß die Zahlenverhältnisse der Intervalle bei den orientalischen Schriften eher spekulativ sind und kaum Beziehung zu den reellen Verhältnissen der Praxis haben. Hier wird jedoch gezeigt, daß die als spekulativ angesehenen Zahlenverhältnisse viele nützliche Hinweise für die Entwicklung des Tonsystems enthalten.

In einem Rekonstruktionsversuch, der auf der Beschreibung der Bundeinteilung der *ud* von Ibn al-Munajjim basiert, kam Owen Wright (1978: 6; vgl. aber auch Wright 1966) zu dem Schluß, daß die acht Modi des arabischen Tonsystems in der Periode der Ummayyaden (661-750) und frühen Abbassiden (750-847) diatonischer Natur waren. Dies ist, in seiner Nachfolge, auch der allgemeine Konsensus verschiedener Rekonstruktionsversuche. *Various attempts, based on a brief treatise by Ibn al-Munajjim (d. 912), have been made to reconstruct the modal system of Arab music during the Umayyad and early Abbasid periods, and although several problems of interpretation still remain, there is at least general agreement on the diatonic nature of the eight modes. Of the contemporary Persian system, unfortunately, we know far less.* Es ist aber fraglich, ob Bundeinteilungen einen solch absoluten Beweiswert haben. Auch wenn die Einteilung von Ibn al-Munajjim tatsächlich auf Saiteninstrumenten auf diese Art realisiert wurde, kann man nicht ausschließen, daß die Musiker für bestimmte Stücke die Bünde verschoben oder andere, nicht dokumentierte Einteilungen gebrauchten.

Die Frage ist, ob die Bundeinteilung von Ibn al-Munajjim eine vollständige und getreue Abbildung der zeitgenössischen Praxis war

oder eher ein früher Versuch, sie mit mathematisch-geometrischen Mitteln zu erfassen, ein Versuch, der nur skizzenhaft und vereinfachend die wichtigsten Verhältnisse darzustellen vermochte? Wie berechtigt diese Frage ist, zeigt eine einfache Überlegung: die Bundeinteilung von Ibn al-Munajjim ist rein "pythagoreisch", das heißt, sie benutzt nur Intervalle, die durch die Reihung von Quinten und Quartan entstehen, und zwar bis zum Leimma (Quinte = $3/2$, Quarte = $2 \times 3/2^2$, Ton $9/8 = 2 \times 3/2$, Ditonon (Pythagoreische Terz) $81/64 = 9/8^2$, kleine Terz $32/27 = 1/2 \times 4/3^2$ Leimma $256/243 = 8 \times 2/3^5$. Ibn al-Munajjim war Schüler von Işhāq al-Mauṣilī (767-850), der wiederum die Kunst des Lautenspiels bei seinem Onkel Zalzal (-791) gelernt hatte (Farmer 1929: 124). Zalzal ist aber derjenige, nach dem der charakteristische "nicht-pythagoreische" Bund $27/22$ der arabischen Musik benannt wurde! Es fällt schwer zu erklären, warum Ibn al-Munajjim oder sein Lehrer die Stimmung von Zalzal aufgeben sollten, zumal sie einige Jahrzehnte nach ihm von einem anderen großen Theoretiker, al-Fārābī, beschrieben wurde. Farmer (1960: 458) stellt fest: *Confusion and embarrassment followed these innovations, and it was to rectify the position, it would seem, that Işhāq al-Mauṣilī recast the theory of the old Arabian school into its original Pythagorean mould, which was accomplished, we are told, without recourse to the Greek theorists who were unknown in Arabic at that date.* Die Schwierigkeiten mit der zalzalschen Terz zeigen das Widerstreben der Theoretiker im Mittelalter, nicht-pythagoreische Intervallstrukturen in ihr Gebäude aufzunehmen. Dieses Zögern scheint gegenüber den "chromatischen" Tetrachorden mit übermäßiger Sekunde noch stärker gewesen zu sein.

Der übermäßige Ganzton, das charakteristische Intervall des chromatischen Tetrachords, wurde erst relativ spät in der arabisch-persischen Musiktheorie ausdrücklich zur Kenntnis genommen, obwohl wahrscheinlich das chromatische Tetrachord schon früher in Gebrauch war. Quṭb al-Dīn al-Shīrīzī (1236-1311), ein Schüler von Šāfi al-Dīn und bedeutendes Mitglied der Schule der Systematiker in der arabisch-persischen Musiktheorie, beschrieb als erster das chromatische Tetrachord des *genus hijāzī* in seiner heutigen Form:

<i>hijāzī</i> :	G	A♭	H	c
Cents:	150	267	81	

Wright (1978: 5) bemerkte, daß *hijāzī* einer der wenigen Fälle ist, in denen ein theoretisches chromatisches Genus wahrscheinlich genau den Intervallen entspricht, welche in der Praxis gebraucht wurden. Quṭb

al-Dīn klassifizierte es als die fünfte von sechs möglichen Stellungen der Intervalle in der zweiten Art des chromatischen Genus, mit den Intervallverhältnissen von 12:11, 7:6, 22:21 (vgl. Wright 1978: 51, Anm. 5).

Bemerkenswert ist, daß die Intervalle von 150-267-81 cents ziemlich genau der ersten Beschreibung des $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$ in der griechischen Musiktheorie entsprechen (EBE 899: fol. 5v. Siehe Besprechung weiter unten, Abschnitt "Byzantinische und nachbyzantinische Quellen"):

Intervallbeschreibung: Sekunde - Dreianhalbton - Halbton bis Drittelton
Annähernde Centwerte: 150 - 258 bis 280 - 90 bis 68

Das charakteristische Merkmal der hier angeführten Formen, die hohe Terz, und der daraus resultierende enge Halbton zur Quarte, findet man in der neugriechischen Definition des Tetrachordes des $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ $\delta\epsilon\acute{\upsilon}\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$ (*hicaz*) von der Epitropi (1988: 19) wieder (wobei der enge untere Halbton zweifelhaft ist).

Schwingungsverhältnis: 256:243 243:200 25:24
Cents: 90 337 71

Qutb al-Dīn erwähnt auch andere Varianten des chromatischen Tetrachords, unter denen sich auch eine mit größerer übermäßiger Sekunde so wie die des $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ $\delta\epsilon\acute{\upsilon}\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$ der Επιτροπή befindet, aber er bemerkt abschließend, daß die oben angegebene Teilung die übliche sei (Wright 1978: 51). Nach Wright bedeutet dies nicht, daß mehrere Formen des *hijāzī* existierten, sondern daß Qutb al-Dīn Schwankungen in der Intonation anerkannte. Doch sowohl in der türkischen als auch in der griechischen Musiktheorie sind mehrere Varianten des chromatischen Tetrachords bekannt und man kann daher annehmen, daß Qutb al-Dīn hiermit auch verschiedene zu seiner Zeit bekannte Varianten beschreibt.

Die Definition des *hijāzī* von Qutb al-Dīn kann als theoretischer Durchbruch bezeichnet werden, denn sein Lehrer, Şaḫ al-Dīn, nahm diese Tetrachordform noch nicht an. Wright (1978: 129-130) argumentierte, daß die Erwähnung des *hijāzī* bei Şaḫ al-Dīn eine stillschweigende Annahme des Gebrauchs der chromatischen Form zu seiner Zeit sei. Von den 6 chromatischen Tetrachorden und Pentachorden nach Qutb al-Dīn sind 3 mit den gleichnamigen modernen *makamlar* identifizierbar, nämlich *hijāzī* (G A \flat H c, heutiges *hicaz* auf a) 'uzzāl (G A \flat H c d, heutiges 'uzzāl auf a) und *nirzī* (G A H \flat c \sharp d, heutiges *nikriz* auf g).

Byzantinische und nachbyzantinische Quellen

Auch in der Forschung der byzantinischen Musik wurde gegen das chromatische und das enharmonische Geschlecht argumentiert. Nach Meinung früherer Forscher wurde in der byzantinischen Kirchenmusik nur das diatonische Genus gesungen. Die heute in der griechischen Kirchenmusik gebräuchlichen "chromatischen" Tetrachorde seien dem Einfluß der arabischen, persischen oder türkischen Musik zuzuschreiben (Tillyard 1918). Sollte das Tonsystem der Byzantiner und Araber im ersten Jahrtausend grundsätzlich diatonisch gewesen sein, dann bleibt die Frage, wann und von woher die neuen nicht-diatonischen Geschlechter eingeführt wurden. Einige wenig beachtete Stellen in griechischen Traktaten erlauben aber, die Existenz dieser Tetrachordform noch früher als die erste Erwähnung von Qutb al-Dīn im 14. Jahrhundert zu vermuten, wenn auch diese Indizien sehr indirekt sind.

Das erste schriftliche Zeugnis vom chromatischen Tetrachord im Mittelalter ist die Beschreibung des chromatischen Genus in einer anonymen Schrift unbekannten Alters, herausgegeben von Dietmar Najock als zweites von drei anonymen griechischen Traktaten über die Musik (Anonymi I-III). Älteste Quellen für die Anonymi II und III sind nach Najock der Codex Venetus Marcianus Graecus Appendicis Classis VI 3 aus dem 14.-15. Jahrhundert und der Codex Venetus Marcianus Graecus Appendicis Classis VI 10 aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert (s. Najock 1977: 34, 36). Abgesehen von diesen zwei Daten gibt es kaum Anhaltspunkte für eine nähere Bestimmung der Entstehungszeit des Anonymus II. In der Beschreibung der drei Genera heißt es dort: $\epsilon\nu\ \delta\epsilon\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \delta\iota\alpha\sigma\tau\acute{\eta}\mu\alpha\sigma\iota\nu,\ \epsilon\iota\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \pi\rho\acute{o}\varsigma\ \eta\mu\iota\tau\acute{o}\nu\iota\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\acute{o}\nu\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\acute{o}\nu\omicron\nu\ \pi\rho\acute{o}\chi\acute{o}\pi\tau\omicron\iota\ \tau\acute{\alpha}\ \tau\eta\varsigma\ \mu\epsilon\lambda\omega\delta\iota\acute{\alpha}\varsigma\ \tau\acute{o}\ \kappa\alpha\lambda\omicron\upsilon\mu\epsilon\nu\omicron\nu\ \delta\iota\acute{\alpha}\tau\omicron\nu\omicron\nu\ \pi\omicron\iota\epsilon\iota\ \gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma\ \epsilon\iota\ \delta\epsilon\ \kappa\alpha\theta'\ \eta\mu\iota\tau\acute{o}\nu\iota\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \eta\mu\iota\tau\acute{o}\nu\iota\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \mu\epsilon\tau\alpha\acute{\xi}\upsilon\ \tau\rho\iota\mu\iota\tau\acute{o}\nu\iota\omicron\nu,\ \chi\rho\acute{o}\mu\alpha\ \pi\omicron\iota\epsilon\iota,\ \epsilon\iota\ \delta\epsilon\ \kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\ \delta\iota\epsilon\sigma\iota\nu\ \kappa\alpha\iota\ \delta\iota\tau\omicron\nu\omicron\nu\ \kappa\iota\nu\omicron\iota\tau\omicron,\ \epsilon\nu\alpha\rho\mu\acute{o}\nu\iota\omicron\nu\ \pi\omicron\iota\epsilon\iota\ \gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma.$ (Anonymus II 25, 82)

Wenn nun die Melodie in den Intervallen um einen Halbton, einen Ganzton und einen Ganzton fortschreitet, bringt sie die sogenannte diatonische Gattung hervor, wenn um einen Halbton, einen Halbton und dazwischen einen Anderthalbton, bringt sie das Chroma hervor, und wenn sie sich um eine Diesis, eine Diesis und einen Doppelton bewegt, bringt sie die enharmonische Gattung hervor. (Übers. Najock 1972: 83)

Das größte Intervall (der Anderthalbton, $\tau\rho\iota\mu\iota\tau\acute{o}\nu\iota\omicron\nu$) wird also im Tetrachord des chromatischen $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ in die Mitte gestellt; im Gegensatz zu den anderen zwei $\gamma\acute{\epsilon}\nu\eta$ wird das chromatische ausdrücklich in der zweiten Form (dem zweiten $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$) dargestellt. Dies ist eine Abweichung von der üblichen Aufstellung der Tetrachorde in den anderen Traktaten

über antike Musik. Dort werden die Tetrachorde immer in der ersten Form dargestellt. Die zweite Form des chromatischen Tetrachordes entspricht aber genau der modernen Form des Tetrachordes von $\nu\epsilon\alpha\nu\acute{\omega}$ oder $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ $\delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$, welches heute "chromatisch" genannt wird. Wie kann man diese außergewöhnliche Aussage im Anonymus II denn anders deuten als einen Hinweis darauf, daß sich schon im oströmischen Reich die heutige Form des chromatischen Tetrachords eingebürgert hatte? Welcher Grund hätte den Verfasser veranlaßt, von der Tradition und eventuell seinen schriftlichen Vorbildern an dieser Stelle abzuweichen, als seine Kenntnis der damaligen Musikpraxis?

Wenn man mit der Parallele zu den byzantinischen $\eta\chi\omicron\iota$, auf die Max Haas (1987: 137-138) hingewiesen hat, weiter argumentieren kann, dann scheint es noch plausibler, daß die acht "diatonischen" Modi, die nach al-Munajjim von Farmer und Wright rekonstruiert wurden, nicht das ganze Wesen des Tonsystems erfassen. Denn wie Haas schreibt, erwähnt al-Munajjim nicht nur acht Modi, sondern zehn. Gerade in den zwei nicht beschriebenen Modi liegt wahrscheinlich der Schlüssel zu den nicht-diatonischen Intervallstrukturen im Tonsystem der damaligen Zeit. Auf diese zwei Modi richteten die byzantinischen und nachbyzantinischen Lehrschriften ihre besondere Aufmerksamkeit, wie eine sehr große Zahl von Stellen von den frühesten bis zu den spätesten Lehrschriften bezeugt (Äγιοπολίτης, Πατέρες, Ψευδο-Äγιοπολίτης, Χρυσόφης, Γαβριήλ, Lehrgesänge, Παπαδική, Πλουσιαδηνός u.a.).

Schon in der ältesten erhaltenen byzantinischen Lehrschrift über die Kirchenmusik wurde gleich bei der ersten Vorstellung der Modi auf den außergewöhnlichen Charakter dieser zwei Modi aufmerksam gemacht: "Ἦχους δὲ λέγουσιν ἐν τούτῳ ὁκτώ ψάλλεσθαι. ἔστι δὲ τοῦτο ἀποβλητέον καὶ ψευδές· ὁ γὰρ πλάγιος δευτέρου ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μέσος δευτέρος ψάλλεται, ὡς τὸ "Νίκαν ἔχων Χριστὲ" καὶ ὡς τὸ "Σὲ ἐπὶ τῶν ὑδάτων" καὶ ἄλλα ὅσα παρὰ τοῦ κυροῦ Κοσμᾶ καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀπο τῆς μουσικῆς ἐξετέθησαν - ὅσα δὲ ἐποιήθησαν ὑπὸ τοῦ κυροῦ Ἰωσήφ καὶ ἄλλων τινῶν, εἰ δοξαμασίαις αὐτὰ μετὰ μουσικῆς ψάλλειν, οὐκ ἰσάζουσι διὰ τὸ μὴ ἐκτεθῆναι ὑπ' αὐτῆς - ὁμοίως δὲ καὶ ὁ πλάγιος τετάρτου ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μέσος τέταρτος ψάλλεται, . . . ἔστιν οὖν ἐκ τούτων γινῶναι, ὅτι οὐκ ὁκτῶ μόνον ψάλλονται ἀλλὰ δέκα. (Äγιοπολίτης: 10)

For the songs in this book eight Echoi are said to be necessary. But this is not true and should be rejected. In fact, the Plagios of Deuterios is mostly sung as Mesos Deuterios - e.g. the "Νίκαν ἔχων Χριστὲ". the "Σὲ ἐπὶ τῶν ὑδάτων" and other pieces written by Master Cosmas and Master John of Damascus "from the Mousike". (If, however, you try to sing the products of Master Joseph and others "with the Mousike", they will not

fit, having not been composed "according to the Mousike"). Similarly, the Plagios of Tetartos is mostly sung as Mesos Tetartos ... From these cases we can see that ten Echoi are used (for the repertory of this book) and not eight, only. (Übers. Raasted 1983: 11)

In einer von mehreren späteren, stark deformierten Paraphrasen dieser Stelle aus dem 16. oder 17. Jahrhundert heißt es: οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἦχοις εἰσὶν, ὡς ἂν εἴποι τις τάξις καὶ βαθμὸς ἐνὸς ἐκάστου, τόπος ἀφωρισμένος· ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ψάλλεται ὡς τὸ "Νίκαν ἔχων Χριστὲ" καὶ τὸ "Σὲ τὸν ἐπὶ ὑδάτων". Καὶ τὰ ἄλλα ὅσα ἐστὶ παρὰ τοῦ κυροῦ Κοσμᾶ καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀπὸ τῆς μουσικῆς ἐξετέθησαν ὅσα δὲ παρὰ τοῦ κυροῦ Ἰωσήφ, καὶ τοῦτο γίνεται κατὰ τὰς ἀρχὰς καὶ ἐπὶ τὰ μέσα ἐπὶ δὲ τοῦ τέλους οὐδαμῶς. Ἀπὸ δὲ τῶν ὁκτῶ ἦχων τούτων διενόηθη ὁ πάνσοφος μελουργός τε καὶ ποιητής εἰς κάλλος καὶ εὐηχίαν τῆς τέχνης καὶ ἐποίησεν ἐτέρους δύο ἦχους εἰς βοήθειαν καὶ καλλωπισμὸν αὐτῶν, καὶ ἐναρμόνιον μέλος, ἥγουν τὸν νενανῶ καὶ τὸν νανά, πλὴν οὐκ εἰσὶν ἰδίως ἦχοι κεχωρισμένοι ἀπ' αὐτῶν, ἀλλ' ἀπ' αὐτοῦ καὶ αὐτοὶ ἐγεννήθησαν, καὶ συνετέθησαν εἰς ὑπουργίαν τὸ γὰρ νενανῶ κ(ύριος)ς πρῶτος ἐστίν, ἀλλὰ ψάλλεται μετὰ τὸν πλ β [= πλάγιον δευτέρου]· ἐν γὰρ τῷ μὴ εἶναι ὁδὸς, ψάλλεται πρῶτος ἦχος μετὰ τοῦ τοῦ πλ β [= πλάγιον δευτέρου] συνθέντες τὸν πλ β [= πλάγιον δευτέρου] τῷ νενανῶ· ὥστε παρέδωκαν αὐτὸ εἰς ὑπουργίαν αὐτοῦ· τὸ δὲ νανά ὁμοίως μετὰ τοῦ πλ β [πλάγιον τετάρτου]. Διὰ τὸ νεάγιο νανά ὁμοῦ ὁ ἀριθμὸς ἦχοι δέκα καὶ διὰ τοῦτο ὑπεσώθησαν εἰς τὸν "Ἄγιον Πολίτην οἱ δέκα ἦχοι εἰς δὲ τὴν τέχνην λεπτομερῶς ἀριθμοῦνται δέκα ἔξι ἦχοι καὶ οὐχὶ ἰδιοὶ ἦχοι ἀλλ' ἐπηχήματα (Πλουσιαδηνός: 56r-57r) (Korrexit Kambylis: 3: τὸν (τῶν: Ms.))

"So auch bei den $\eta\chi\omicron\iota$ gibt es, wie man sagen würde, eine Ordnung und einen Grad für jeden Einzelnen; ein vordefinierter Ort wird meistens gesungen, wie beim 'Νίκαν ἔχων Χριστὲ' und beim 'Σὲ τὸν ἐπὶ ὑδάτων'. Und die anderen [Gesänge], die von Κοσμᾶς und Ἰωάννης Δαμασκηνός [komponiert] wurden, sind aufgrund der Musik [dem οὐστημα der Musik?] aufgestellt worden; bei denjenigen des Ἰωσήφ geschieht dies am Anfang und in der Mitte, keineswegs aber am Ende. Aufgrund dieser acht $\eta\chi\omicron\iota$ erfand der allerweiseste Komponist und Dichter weitere zwei $\eta\chi\omicron\iota$ zur Schönheit und zum Wohlklang der [musikalischen] Kunst, sowie zur Hilfe und Ausschmückung jener [acht $\eta\chi\omicron\iota$] und zur *enharmonischen Melodie* nämlich das νενανῶ und das νανά; diese jedoch sind nicht κύριοι $\eta\chi\omicron\iota$, getrennt von jenen [acht], sondern sind von jenen entstanden, und zum 'Ministrieren' hinzugefügt worden. Denn das νενανῶ ist κύριος πρῶτος, aber es wird mit dem πλάγιος δευτέρος gesungen, denn, weil es kein <anderer> Weg ist, wird der πρῶτος ἦχος mit dem πλάγιος δευτέρος gesungen, indem man den πλάγιος δευτέρος mit

dem *venanō* zusammentat, so daß [das *venanō*] zum 'Ministrieren' (zum Dienen) dessen zur Verfügung gestellt wurde. Auf gleiche Weise wird das *vanā* mit dem *plāgios tēartos* [gesungen]. Wegen des 'νεάγμε νανά' ist die Gesamtzahl der *ἤχοι* zehn. Deswegen werden im Hagiopolites zehn *ἤχοι* überliefert. Bei der τέχνη [der Kunstmusik? der Theorie der kunstvollen Musik?] aber, werden detailliert 16 *ἤχοι* aufgezählt, doch diese sind keine eigentlichen [eigene] *ἤχοι*, sondern ἐπηχήματα." (Cod. EBE 968 fol.56v,7-57r))

Diese Stelle wurde, wie viele andere Topoi, über Jahrhunderte in der Tradition überliefert, wobei sie oft ohne Verständnis bis zur Sinnlosigkeit deformiert oder gelegentlich neu interpretiert und mit weiteren Topoi kombiniert wurden. Sie ergänzt dadurch die ältere Version und bestätigt, daß *vanā* und *venanō* wegen ihres besonderen Intervallaufbaus, der sich von dem diatonischen σύστημα unterscheidet, eine spezielle Stellung unter den Modi einnehmen. Wahrscheinlich wollte der Autor den, durch die Hinzufügung der zwei ἐπηχήματα *venanō* und *vanā* entstehenden "Wohlklang" (ἐναρμόνιον μέλος etwa als ἀρμονικὸν μέλος "wohlklingende Melodie") bezeichnen, doch gleichzeitig benutzte er einen Terminus technicus, den er nicht verstand: den des *enharmonischen* γένος. Tatsächlich haben griechische Musiktheoretiker in der Neuzeit versucht, den *venanō* als enharmonisches Geschlecht zu interpretieren. (Hierzu s. Στεφανίδης 1814: 257-261; Μισσηλίδης nach Παπαδόπουλος 1890: 446f., Anm. 1267; weiterhin Καρᾶς 1982: B' 152f.).

Wie oft in den nachbyzantinischen Lehrschriften taucht hier überraschenderweise alter Lehrstoff in einem nicht ganz klaren, aber doch aufschlußreichen Zusammenhang auf. Die Erklärung der Beziehungen zwischen πρώτος, πλάγιος δεύτερος und *venanō* ist für den Außenstehenden schwer verständlich, doch vom Gesichtspunkt der heutigen Praxis aus klar: der Grundton des πλάγιος δεύτερος ist identisch mit dem Grundton des πρώτος (πα = d), die Intervallstruktur des πλάγιος δεύτερος entsteht durch die Anwendung des chromatischen (bzw. "enharmonischen") Tetrachords *venanō* auf dieser Tonstufe. Insoweit also ist *venanō* "Diener" oder "Minister" des πλάγιος δεύτερος, als er das Muster für seine charakteristische Intervallstruktur enthält.

Eine weitere typische Stelle, die in Varianten und Abschnitten auch in verschiedenen anderen Schriften vorkommt und die Bedeutung von *venanō* und *vanā* weiter verdeutlicht, lautet wie folgt:

Εἰσὶ δὲ καὶ φθοραὶ δύο, αἵτινες ψάλλονται σὺν αὐτοῖς, τὸ νανὰ καὶ τὸ νενανῶ. Εἰσὶ δὲ καὶ ἄλλαι φθοραὶ τῶν ἄλλων ἤχων ἀλλοῦκ εἰσὶ τέλειαι ὡς αὗται. Ἐκεῖναι γὰρ δεικνύουσιν ἐναλλαγὴν μερικὴν ἀπὸ ἤχου εἰς ἕτερον· αὗται δὲ τέλειαι οὖσαι ἔχουσι καὶ κρατήματα ποιηθέντα παρὰ τῶν κατὰ καιροῦς

ποιητῶν ὡς εἰς κυρίους ἤχους, καὶ εἰκότως ἂν <τις> καλέσειεν αὐτὰς τελείους ἤχους καὶ οὐ φθοράς. Ἔσται δὲ τὸ νανὰ τοῦ πλαγίου τετάρτου φθορά, ἥτις ἐστὶ τρίτος καὶ <τὸ> νενανῶ τοῦ πλαγίου δευτέρου φθορά, ἥτις καὶ αὕτη ἐστὶν ἀπὸ παραλλαγῶν πρώτος.

"Es gibt auch zwei φθοραὶ, welche mit diesen [den acht ἤχοι] gesungen werden: das *vanā* und das *venanō*. Es gibt zwar auch φθοραὶ der anderen ἤχοι, doch jene sind nicht vollständig wie diese. Denn jene [die der anderen ἤχοι] zeigen eine ἐναλλαγὴ μερικὴ [partiellen Wechsel] von einem ἤχος in einen anderen, in diesen aber haben die Komponisten verschiedener Zeiten wie in echten ἤχοι κρατήματα [längere Kompositionen ohne Text] komponiert, weil sie vollkommen sind. Deshalb könnte man sie mit Recht vollkommene ἤχοι und nicht φθοραὶ nennen. Es sei nun das *vanā* die φθορά des πλάγιος τέταρτος, welche τρίτος ist, und das *venanō* die φθορά des πλάγιος δευτέρου, welche wiederum von der παραλλαγῇ πρώτος ist." (EBE 899:fol.3r-3v)

Aus der Behandlung von *vanā* und *venanō* in dieser und anderen Stellen in den Lehrschriften ist es ersichtlich, daß sie als Paradigma der nicht-diatonischen Intervallstrukturen und des Phänomens der Modulation im allgemeinen angesehen wurden. Φθορά bezeichnet nicht-diatonische Tonstufen und zeigt weiterhin nicht-diatonische Tongeschlechter an. Im erweiterten Sinne bedeutet sie "Modulation" bzw. Modulationszeichen, Alterationszeichen oder Tongeschlecht-Zeichen. Im frühesten Stadium waren *vanā* und *venanō* wahrscheinlich Modi, die nicht ins σύστημα der οκτώηχος paßten (vgl. oben Ἀγιοπολίτης und Cod. EBE 968). Bis in die nachbyzantinische Zeit hinein blieben sie auch als selbständige ἤχος-Bezeichnungen für Stücke bestehen. Wenn man aber die charakteristischen Intervallstrukturen dieser Modi auf andere Modi anwandte, dann wurden sie als Modulation interpretiert. Da das *venanō* einen Wechsel vom regulären diatonischen γένος in das chromatische zeigt, ist es kein "partieller Wechsel" (ἐναλλαγὴ μερικὴ), sondern ein noch grundlegenderer.

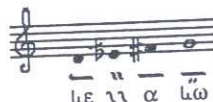
Die soeben zitierte spätbyzantinische Schrift in Codex EBE 899 zeichnet sich durch ihre ausführliche Beschreibung des Phänomens φθορά aus. Sie enthält die einzige bekannte Definition des chromatischen Tetrachords von *venanō* (*hicz*-Tetrachord) vor dem 19. Jahrhundert. So ergab die Untersuchung der Wasserzeichen des Papiers, daß die Abschrift wahrscheinlich noch im 15. Jahrhundert, und zwar bis 1490, entstanden ist. Inhalt, Stil und Konkordanz weisen auch darauf hin, daß die Schrift zur spätbyzantinischen Tradition gehört. In ihr wird eindeutig das heutige chromatische bzw. "enharmonische" Tetrachord als *venanō* beschrieben:

Ἀκουσον γὰρ τὴν φθοράν, ὅπως λέγεται: Τότε λέγεται φθορά, ὅταν τῆς φωνῆς τὸ ἡμῶν εὐπὴς ἐν ταῖς κατιούσαις, ἢ κατ' ἀκρυβολογίαν τὸ τρίτον, ἐν δὲ ταῖς ἀνιούσαις μίαν καὶ ἡμῶν, ὥστε εἰς τὸ νενανῶ. Ἀκουσον γάρ:

$\overline{\mu\epsilon} \overline{\nu\nu} \overline{\alpha} \overline{\omega}$ Αὕτη ἡ φθορά εἰς τὰς ἀνιούσας. Ἰδοὺ γάρ εἶπε τοῦ νω πὴν
φωνήν πὴν ἤμουν εἰς τὸ να. (EBE 899: fol. 5v).

Sinngemäße Übersetzung:

Sinngemäße Übersetzung:
 "Denn höre, was $\varphi\theta\omicron\varrho\alpha$ genannt ist: $\varphi\theta\omicron\varrho\alpha$ ist, wenn man bei absteigender Melodiebewegung einen Halbton oder genauer einen Drittelton singt, bei aufsteigender Melodiebewegung aber einen Ganzton und einen Halbton [= einen Anderthalbton], wie beim $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\acute{\omicron}$. Denn höre:



So ist die φθορά bei aufsteigender Melodiebewegung. Siehe, man hat die halbe Sekunde des $\nu\alpha$ beim $\nu\alpha$ gesungen. "

Es wird hier eine Interpretation dieser schwierigen Stelle vorgestellt und anschließend erläutert sowie durch weitere Aussagen aus demselben und aus anderen Traktaten unterstützt:

1. Das Beispiel der aufsteigenden Melodiebewegung ist ein schlichtes ἐνῆχημα des νεανῶ, so wie es aus der heutigen Praxis bekannt ist. Der Anfangston ist daher auf dem Grundton des πρώτος ἤχου zu setzen (d im neueren Tonsystem). Dies ist nicht nur im neueren Tonsystem der Fall, sondern wird auch im selben Traktat in fol. 3v. sowie in anderen Traktaten bezeugt (Πλουσαδηνός u. a.).
2. Die Erläuterungen über die Alteration der Intervalle beziehen sich auf die Intervalle des diatonischen Tetrachordes des πρώτος, wobei hier die ältere Definition des πρώτος durch Χρύσανθος und andere vorzuziehen ist:

Tonstufen:	d	e♭	f	g
Intervalle:	150	144	204	

Das ν_{env} wird durch Alteration dieser Tonstufen bzw. der dazwischenliegenden Intervalle erzeugt.

3. Die Erläuterung "man hat die halbe Sekunde des $\nu\alpha$ beim $\nu\alpha$ gesungen" bedeutet, aus dem Ganzen f-g wird durch Hochalterierung des f zu fis ein Halbton (bzw. Drittelton). (1 $\phi\omega\nu\eta$ ist beim Messen der Intervalle gleich 1 Sekunde auf der diatonischen Tonleiter, daher ist " $\phi\omega\nu\eta$ " hier als "Sekunde" zu übersetzen).

4. Die Aussage "bei absteigender Melodiebewegung einen Halbton oder genauer einen Drittelton [singen]" bezieht sich auch auf die Sekunde des *wō*. Die wird also zum Drittelton, oder jedenfalls kleiner als ein Halbton. "Bei aufsteigender Melodiebewegung aber einen Ganzton und einen Halbton" bezieht sich auf die Sekunde *e-b-f*, die durch die Hochalterierung des *f* nun ca. 3 Halbtöne beträgt. Die *φθορά* hat also die Hochalterierung einer einzigen Tonstufe bewirkt, durch die das diatonische Tetrachord *d e-b f g* in das chromatische Tetrachord *d e-b f# g* verwandelt wird. Die Intervalle dieses Tetrachords sind annähernd:

Tonstufen: d eb f# g
Intervalle: 150 280 68

Dieses Tetrachord ist auffallend ähnlich mit dem oben besprochenen Tetrachord des *hicāzī* von Quṭb al-Dīn (150-267-81).

Einige Deutungsprobleme dieser Stelle sowie ergänzende Aussagen sind hier noch zu besprechen. Die Phrasen "ἐν ταῖς κατιούσαις" ("bei den aufsteigenden [Tonstufen]" = "in aufsteigender Melodiebewegung"?) und "ἐν ταῖς ἀνιούσαις" ("bei den absteigenden [Tonstufen]" = "in absteigender Melodiebewegung"?) sind schwer zu deuten. Die Erläuterungen begleiten zwei Beispiele, von denen das "aufsteigende" die übliche Intonationsformel des νενανῶ, das "absteigende" aber nicht erklärbar ist. Die Stelle des Halb- oder Dritteltons und der übermäßigen Sekunde ist nur durch Bezug auf die unmittelbar folgende Erläuterung "man hat die halbe Sekunde des no beim na gesungen" zu ermitteln. Diese ist als eine Erhöhung der vorletzten Stufe um einen Halbton zu deuten: Die Hälfte der Sekunde, welche mit der Silbe "no" endet (etwa f-g) wird der vorigen Sekunde, die mit "na" endet "gegeben", so daß diese nun eineinhalb Töne beträgt. Mit anderen Worten: f wurde zu fis erhöht - die Sekunde fis-g beträgt nun einen Halbton, die Sekunde eb-gis beträgt einen Ganzton und einen Halbton. Daß mit "die halbe Tonstufe des no beim na" das Entstehen eines übermäßigen Intervalles beim νενανῶ durch die Erhöhung einer Tonstufe gemeint ist, wird auch aus einer weiteren Stelle im Traktat deutlich: Πολλάκις γὰρ μείζας δύο φωνὰς φωνὴν ἀπετέλεσεν ἢ μᾶλλον οὐ πολλάκις ἀλλ' αἰεὶ, ὥς εἰς τὸ νενανῶ καὶ ἐν ἄλλοις πολλοῖς. (EBE 899: fol. 6r) "Denn oft entsteht durch die Vereinigung zweier Sekunden eine Sekunde - eigentlich nicht oft, sondern immer, wie beim νενανῶ und in vielen anderen Fällen."

Schließlich benennt der Autor bei der Diskussion des $\nu\epsilon\alpha\nu\acute{o}$ die

antiken Terminus *technicus* - in korumpierter Form, ἡμιτριτόνης statt τριμήμιτονον: "Ἀκουσον δὲ καὶ τὸν μουσικὸν τεχνήτην τί φησὶ περὶ φθορᾶς: Λέγει ὅτι πότε μὲν ἔχει δύο φωνάς, πότε δὲ μίαν. Τὸ δ' ἀληθέστερον ἔχει ὅτι οὐ διὰ φωνῆν κεῖται, ἀλλὰ διὰ λεπτὸν φωνῆς· φθειρομένου γὰρ τοῦ ἤχου γεννᾶται καὶ καλεῖται παρὰ τοῖς μουσικοῖς ἡμιτριτόνης. (EBE 899: fol. 6v-7r) "Höre nun was der musikalische Meister über die φθορὰ sagt: er sagt, daß sie einmal eine, einmal zwei Sekunden [Tonstufen] hat. Richtiger aber ist, daß die φθορὰ nicht an der Stelle einer Sekunde steht, sondern eines kleinen Teils einer Sekunde, denn sie entsteht durch eine Alteration des ἤχου [= in der Tonleiter des ἤχου] und heißt bei den Musikern *imitritonis*."

Durch diese Sätze präzisiert der Autor die Funktion der φθορὰ als Alterationszeichen: durch sie wird nicht ein Sprung über zwei Sekunden bzw. Tonstufen angezeigt, sondern die Alteration einer Tonstufe um den Bruchteil der Sekunde (des Ganztons), wodurch eine übermäßige Sekunde von der Größe von zwei Sekunden entsteht. Die "kleinen Intervalle" - Halb-, Drittel- und Vierteltöne - werden an parallelen Stellen in anderen spätbyzantinischen Traktaten erwähnt, wie in dem des Γαβριὴλ Ἱερομόναχος. Dort heißt es über das νενανῶ: "Ὅποταν γὰρ ψάλλομεν νενανῶ μέλος, οὐκ εἰς ἣν ἠρξάμεθα καὶ τελευτῶμεν, ἀλλὰ σκοπῶν, εὐρήσεις ἐπὶ τὸ κάτω μᾶλλον ἐρχομένους ἡμᾶς· αἴτιον δὲ ἡ τοῦ νανᾶ φωνή· αὕτη γὰρ ἡμίσεια δοκεῖ πῶς εἶναι ἡ καὶ πλέον τι, εἰ καὶ ἡμῖν ἀγνοεῖται, ἐπὶ τὸ κάτω οὖν εἰς τὰ τοῦ νενανῶ μέλη. (Γαβριήλ: 203; weitere Stellen: Χρυσάφης: 387; nachbyzantinische Traktate: EBE 968 fol.88r/6-8, Κώνστας (EBE 1867), fol.84r f.) "Wann immer man eine Melodie auf νενανῶ singt, endet man nicht auf demselben [Ton bzw. Tonhöhe] wie man anfängt, sondern wenn man beobachtet, wird man feststellen, daß man eher nach unten [tiefer] gelangt. Ursache dessen ist die φωνή [das Intervall] des νανᾶ, denn dieses scheint halb zu sein oder mehr, obwohl dies uns [allgemein] unbekannt bleibt; man [gerät] also nach unten in den Melodien des νενανῶ.

Doch allein im Traktat von EBE 899 wird das τριμήμιτονον erwähnt und beschrieben. Weitere Vergleiche zeigen, daß dieser anonyme Traktat über die φθοραὶ wahrscheinlich zur Zeit von Χρυσάφης, also im 15. Jh., geschrieben worden ist und aus dem damaligen Stand der Theorie der Kirchenmusik schöpft.

Zusammenfassung: Indizien für das "chromatische" Tetrachord im Mittelalter

Die Zeugnisse des Anonymus II (Najock 1972) und des Anonymus von EBE 899 lassen kaum noch Zweifel daran bestehen, daß in der byzantinischen Musik das heutige chromatische Tetrachord des νενανῶ oder πλάγιος δεύτερος gebraucht wurde. Es bleibt noch ungeklärt, wann sich die neue Form des chromatischen Tetrachords beim Musizieren durchgesetzt hat und ob diese stilgeschichtlich mit der zweiten Form des antiken Tetrachords zusammenhängt oder sich unabhängig von ihm entwickelte. Die Herkunft dieser Gattungen der heutigen vorderorientalischen Musik bleibt ein Rätsel. Hier werden nun die oben dargelegten Indizien aus der arabisch-persischen und der griechischen Musiktheorie und einige mögliche Schlußfolgerungen zusammengefaßt.

Von den ersten musiktheoretischen Schriften über die Kirchenmusik (Ἀγιοπολίτης) bis zum 20. Jh. wird den Zeichen "νανᾶ" und "νενανῶ" eine besondere Bedeutung zugewiesen. Sie gelten gleichzeitig als φθοραὶ (Modulations- oder Alterationszeichen) und als ἤχοι. Als Alterationszeichen sollen sie Halbtonschritte oder sogar Vierteltonschritte signalisieren. Manchmal werden sie daher wie die westlichen *b* und *♯* Zeichen gedeutet. Als Modulationszeichen oder als selbständige ἤχοι sollen sie - insbesondere das νενανῶ - für das "enharmonische Melos" stehen.

Die Ausführungen über diese zwei Zeichen zeigen, daß man ihre Besonderheit auf zwei verschiedene Tatsachen zurückführte und daß man diese Tatsachen bisweilen miteinander in Verbindung brachte oder vermengte. Die erste Tatsache ist, daß sie als Alterationszeichen die Abweichung von der diatonischen Grundtonleiter (dem σύστημα) durch die Alterierung um einen Halbton oder eine Diese ("ἐφθαρμένη φωνή") bewirken. Die zweite Tatsache ist, daß sie nicht-diatonische Intervallstrukturen signalisieren, weil sie die Modulationszeichen oder ἤχος-Signaturen der "enharmonischen", also nicht-diatonischen ἤχοι sind. Diese Tatsachen in Zusammenhang mit der Stellung dieser zwei Zeichen zwischen den ἤχοι bei der ältesten theoretischen Schrift der Kirchenmusik, dem Ἀγιοπολίτης, und bei allen seinen späteren Paraphrasen liefern starke Argumente für folgende Schlußfolgerung: νανᾶ und νενανῶ waren ursprünglich zwei nicht-diatonische ἤχοι. Man fügte sie dem aus 8 diatonischen ἤχοι bestehenden Tonsystem zu. Dadurch erhielt man ein Tonsystem von 10 ἤχοι und 2 Genera. Dies war das herrschende System der Kirchenmusik im frühen Mittelalter.

Nicht-pythagoreisch-diatonische Tonstufen oder Lautenbünde fanden ihren Weg in arabische und persische Traktate relativ spät und allmäh-

lich. Doch die Erweiterung der Tonartenzahl von 8 auf 10 bei al-Munajjim (9-10. Jh.) ist ein Hinweis, daß der arabischen Musik schon seit früher Zeit ein dem byzantinischen Tonsystem mit 8 diatonischen und 2 nicht-diatonischen Tonarten ähnliches System zugrundelag.

Die erste bekannte Beschreibung des chromatischen Tetrachords in seiner heutigen Form (Halbton - übermäßige Sekunde - Halbton) gibt der Anonymus Bellermani II, der aus der Spätantike oder dem frühen Mittelalter stammt. Es ist auffallend, daß *nur* das chromatische Geschlecht in dieser Form angegeben wird, während die Tetrachorde der anderen Geschlechter der in der Antike üblichen Form folgen.

Die einzige Beschreibung des Tetrachords des $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$ unter den vorchrysanthinischen kirchenmusikalischen Traktaten befindet sich im Anonymus des Codex EBE 899. Man kann von ihr ein chromatisches Tetrachord mit einer übermäßigen Sekunde in der Mitte, wie das Tetrachord des Anonymus Bellermani II, ableiten. Dieses Tetrachord ist auffallend ähnlich mit dem Tetrachord des *hicāzī* des Qutb al-Dīn (13. Jh.). Gemeinsame Ausdruckformen und Schlüsselwörter sowie parallele Stellen lassen im Anonymus Bellermani II eine indirekte Quelle oder ein Vorbild für den Anonymus des Codex EBE 899 erkennen. Obwohl weitere Indizien fehlen, ist es wahrscheinlich, daß der Anonymus Bellermani II und der Anonymus des Codex EBE 899 die Intervallstruktur ein und desselben Modus oder verwandter Modi beschreiben. Andere Intervallstrukturen von Tonarten, auf die der Anonymus Bellermani II hinweisen könnte, sind aus dem Mittelalter nicht bekannt.

Das chromatische Geschlecht war also sowohl in der antikisierenden theoretischen Tradition als auch in der angewandten Musiktheorie der Kirchenmusik schon seit früher Zeit bekannt. Man betonte bei jeder Gelegenheit seine Besonderheit wegen der aus dem diatonischen Rahmen fallenden Intervallstruktur. Nach diesen Feststellungen ist es deutlich, daß unter "enharmonisches Melos" ein nicht-diatonisches Geschlecht verstanden wird. Es ist nicht sicher, ob der Begriff "enharmonisch" genau im antiken Sinne zu verstehen ist. Die Gleichsetzung des $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$ mit dem enharmonischen Geschlecht kann eine Willkür der mittelalterlichen Theoretiker gewesen sein, die durch die Ähnlichkeit mit dem chromatischen und dem enharmonischen Geschlecht veranlaßt wurde. Es ist eher wahrscheinlich, daß das $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$ schon im frühen Mittelalter als eine Form des chromatischen Tetrachords bekannt war und im Anonymus Bellermani II zum ersten Mal als die primäre Form des chromatischen Geschlechts beschrieben wurde. Da nach den Berichten arabischer und griechischer Musiktheoretiker die 10 byzantinischen Tonarten mit den 10 Tonarten des frühen arabischen Systems übereinstimmen, ist es

auch anzunehmen, daß das chromatische *hicāzī* die Stelle des $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$ im frühen arabischen Tonsystem nahm. Daher ist es wahrscheinlich, daß auch im arabischen Tonsystem schon im 9. Jh. chromatische Modi wie das *hicāzī* existierten.

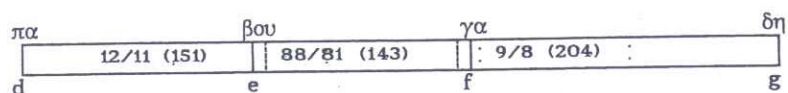
Die hier vorgestellten Zeugnisse weisen darauf hin, daß das *hicāzī* und das $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$ Erscheinungsformen eines alten chromatischen Tongeschlechts sind. Ihre Grundform dürfte sich durchgehend bis heute ohne großen Änderungen erhalten haben, denn die älteren Beschreibungen stimmen mit den neueren überein. Diese charakteristische vorderorientalische Gattung ist also nicht einem späteren Einfluß aus dem Osten zuzuschreiben, sondern war schon seit den Anfängen Teil der Tonsysteme der byzantinischen und der syrischen bzw. arabischen Musik.

Gattungen und $\chi\rho\acute{o}\alpha\iota$ in der neueren griechischen Musiktheorie

Wie oben erwähnt, hat sich die Lehre von den Tetrachordgattungen, wenn auch nur im Hintergrund, in der Theorie der griechischen Kirchenmusik erhalten. Im 19. Jahrhundert haben die griechischen Musiktheoretiker versucht, diese Lehre weitgehend auf die griechische Kirchenmusik anzuwenden. Die neue musiktheoretische Strömung, die mit $\chi\rho\acute{o}\sigma\alpha\nu\theta\omicron\varsigma$ beginnt, wird durch die Bemühung gekennzeichnet, alle drei Gattungen - die diatonische, die chromatische und die enharmonische - unter den Intervallstrukturen der $\eta\chi\omicron\iota$ zu finden. Hier werden die Gattungen von $\chi\rho\acute{o}\sigma\alpha\nu\theta\omicron\varsigma$, der $\epsilon\pi\iota\rho\omicron\mu\eta$ und $\kappa\alpha\tau\alpha\varsigma$ geschildert und besprochen.

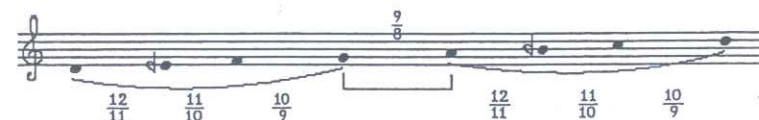
Die Gattungen nach $\chi\rho\acute{o}\sigma\alpha\nu\theta\omicron\varsigma$

$\chi\rho\acute{o}\sigma\alpha\nu\theta\omicron\varsigma$ schildert die Gattungen anhand ganzer Tonleitern, nicht von Tetrachorden. Es ist aber möglich, seine Gattungen auch durch Tetrachordausschnitte zu schildern. Allein die Tonleiter des diatonischen Geschlechtes beschrieb er durch genaue Saitenlängenverhältnisse, die Intervalle der anderen Geschlechter hat er mit 68^{tel} der Oktave als Maßeinheit angegeben.



Die Definition des διάτονου von Χρύσανθος ist identisch mit einer der drei von al-Fārābī als "*catégories de notes naturelles et homogènes*" beschriebenen Tonleitern (al-Fārābī 50, Fig. 3, vgl. Saitenlängenangaben: 46). Weitere Tatsachen weisen darauf hin, daß diese Tonleiter grundlegend für vorderorientalische Musik überhaupt ist. Wie Manik (1969: 46) bemerkt, haben wir "guten Grund für die Annahme, daß diese Oktavgattung zur Zeit al-Fārābīs allgemein verbreitet war", denn al-Fārābī beschreibt im Abschnitt über die Flöten an erster Stelle ein Instrument, das diese Tonleiter erzeugt (al-Fārābī, 268-273). Er schreibt in diesem Abschnitt ausdrücklich vom Mittelfinger des Zalzal, die Terz 27/22, welche diese Tonleiter von den anderen zwei üblichen diatonischen Tonleitern unterscheidet. Die Terz von Zalzal (27/22) wird also bevorzugt, und es darf, wie Manik argumentiert, diese Oktavgattung als zur Zeit al-Fārābīs sehr verbreitet angesehen werden. Bis in das 19. und 20. Jahrhundert hinein ist eine Beliebtheit des Intervalls 27/22 als Terz der diatonischen Tonleiter in musiktheoretischen Werken feststellbar. Man findet sie sowohl in griechischen als auch arabischen Quellen. Colangettes hat wie Χρύσανθος dieses Intervall als Basis für die tiefen großen Terzen des Systems genommen und benutzt wie er den sogenannten ptolemaischen kleinen Ton 12/11 (s. d'Erlanger, 1949: 5, 22-23). Dieselbe Tonleiter wie Χρύσανθος benutzt auch der libanesische Gelehrte Miḥā'il ibn Jurjus Mu-aqah (Al-risālah al-ṣarāfiyah, in: *al-Ma-raḡ*, zitiert nach: Ronzevalle, (1973: 14 Tabelle 1, "*La gamme arabe moderne*"), s. auch d'Erlanger, (1949: 5 22). Die diatonische Tonleiter mit "tiefer Terz" ist die charakteristische vorderorientalische diatonische Tonleiter schlechthin - sie hat einen charakteristischen Klang, der sofort als "vorderorientalisch" erkannt wird, egal ob das Musikstück aus Syrien, Türkei oder Griechenland stammt. Es wird hier gezeigt, daß diese alte, weitverbreitete Tonleiter eigentlich eine Abstraktion und Vermengung verschiedener musikalischer Strukturen ist. Von diesem Standpunkt aus wird die Terz 27/22 nicht eine einzige Tonstufe, sondern eine Vermengung unterschiedlicher Tonstufen von verschiedenen, aber benachbarten, Tonhöhen und verschiedenen musikalischen Funktionen.

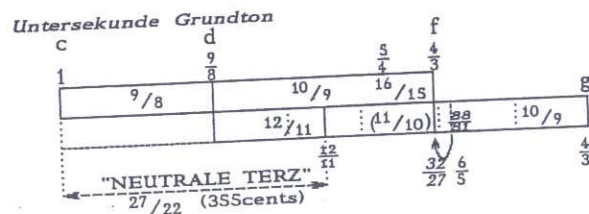
Zuerst wird d'Erlangers Erklärung der Herkunft der Tonleiter mit Terz 27/22 vorgestellt. d'Erlanger beschreibt im fünften Band seines Werkes *La Musique Arabe* die diatonische Tonleiter mit "tiefer" Terz 27/22 als grundlegende Tonleiter des arabischen Tonsystems und gibt eine plausible Erklärung ihrer Entstehung (D'Erlanger, 1949: 5, 48-56). Ihm zufolge ist sie das Resultat der Überlagerung von zwei einfachen Bundeinteilungen bzw. Intervallstrukturen. Die erste entsteht aus der äquidistanten Teilung der Saite in 12 Teile und bildet die Intervallreihe $12/11$, $11/10$, $10/9$, $9/8$... Die zweite ist das diatonische Tetrachord mit reiner Terz ($8/9$, $9/10$, $16/15$). Erstere Bundeinteilung soll wegen ihrer Einfachheit seit sehr frühen Zeiten bevorzugt worden sein (D'Erlanger, 1949: 5, 48-49). Sie ist tatsächlich im Tetrachord der *χρῶα* des διάτονου ὁμαλὸν bei Πτολεμαῖος zu finden. Das sechste Kapitel des ersten Buches der *Ἀρμονικὰ* von Πτολεμαῖος, in dem diese Stimmung vorgestellt wird, heißt *Πόσα ἐστὶ τὰ συνηθέστερα ταῖς ἀκοαῖς γένη καὶ τίνα* ("wieviele und welche sind die dem Gehör gewöhnlichsten Genera" Πτολεμαῖος: I 15' 38-40). Dort werden genau die zwei Genera vorgestellt, die nach d'Erlanger der modernen Stimmung des "weichen" diatonischen Geschlechtes zugrundeliegen: das διάτονον ὁμαλὸν und das διάτονον διτονιαῖον. Letzteres wird in der Version $9/8$, $9/8$, $256/243$ vorgestellt, aber Πτολεμαῖος bemerkt, daß diese Version anstelle des Tetrachordes mit reiner großer Terz benutzt wird, weil der Unterschied der beiden Tetrachorde sehr gering ist (Πτολεμαῖος, 39). d'Erlanger (1949 5, 50-51) hat die Gattung διάτονον ὁμαλὸν als Grundlage des "*genre Bayātī*" identifiziert ("*genre Bayātī*" = "Gattung des *makam bayātī*"; in der Türkei scheint der *makam uşşak* die Stelle des ohnehin sehr ähnlichen *makam bayātī* eingenommen zu haben).



"Bayātī" nach d'Erlanger (1949: 5, 51)

Von dieser Tonleiter zum διάτονου von Χρύσανθος und der "*catégorie des notes naturelles et homogènes*" von al-Fārābī ist es nur ein kleiner und leicht nachvollziehbarer Schritt, denn bei allen Modi, welche diese

Tonleiter benutzen, kommt unterhalb des Grundtons d (bzw. auf türkisch: a) ein großer Ganzton vor. Der *makam usşak* betont die Untersekunde dadurch, daß bei ihm oft Zwischenendungen auf dem Ton c, Untersekunde des Grundtons d, vorkommen. Der Wechsel zwischen den Quarttonräumen der Untersekunde und des Grundtons (c - f und d - g) hat wahrscheinlich veranlaßt, den Ganzton f - g zum großen Ganzton ($9/8$) zu machen, was auch die Quarte c - f zur reinen Quarte macht.



Die "neutrale Terz" als Resultat der Kombination von zwei Tetrachorden.

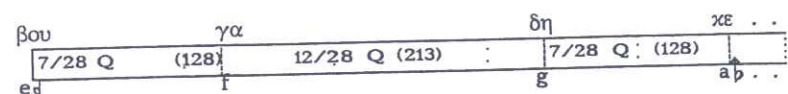
(Die kursiven Zahlen zeigen die Intervallwerte nach der Korrektur der Quarte an)

Nach dieser Änderung bleibt nur ein einziger Ton, durch den sich die *rast*-Tonleiter mit reiner Terz von der Tonleiter des *diátonon ómalón* (Gattung *beyātī* oder *usşak*) plus Untersekunde unterscheidet: dieser ist die "Terz" ed (bzw. hd), die beim *Rast* rein ist ($5/4$, 386 cents), beim *usşak* aber "neutral" ($27/22$, 354.5 cents). Durch die Vermengung dieser zwei Tonstufen, die musikalisch völlig verschieden sind, entsteht ein zentrales Problem der Intonation in Theorie und Praxis, welches d'Erlanger (1949: 5, 56) wie folgt formuliert hat: *La tradition s'étant établie dès le début de jouer le mode Husaynī à un ton à l'aigu de Rāst, une confusion s'était produite entre le troisième degré de Rāst (tierce majeur naturelle, $9/8 \times 10/9 = 5/4$) et le deuxième degré de Husaynī (tierce neutre: $9/8 \times 12/11 = 27/22$).*

Die sogenannte "neutrale Terz" ist also ein Ergebnis der Vermengung einer Oberterz und einer Obersekunde. So entstand der Eindruck, daß die vorderorientalische Musik eine "neutrale Terz" benutzt. Es ist aber zweifelhaft, ob diese Terz wirklich als Rahmenintervall gebraucht wird. In den meisten Fällen hat der charakteristische tiefe Ton ed bzw. hd die Funktion einer Obersekunde zum Grundton d bzw. a und nicht die einer

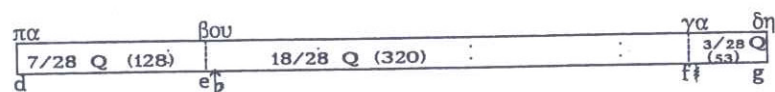
Chromatische Gattung

In der chromatischen Gattung unterscheidet Χρύσανθος zwei Tonleitern (er spricht nicht von *χρόαι*, sondern von Tonleiter): die Tonleiter des *δεύτερος* und die des *πλάγιος δεύτερος*.



Δεύτερος

Die Tonleiter des *δεύτερος* schreitet nach Χρύσανθος nicht in Tetrachorden, sondern in Trichorden fort (Χρύσανθος 1832: 105). Diese Auffassung stammt von älteren Musiktheoretikern wie Kyrillos (s. Teil 2 dieser Arbeit, Besprechung von *ἦχος δεύτερος* und *πλάγιος δεύτερος*). Ihre Anfänge sind in der Disposition der *μαρτυρία* und *φθορά* des *δεύτερος* zu suchen, die ihrerseits schon im ersten Kapitel des *Ἀγιοπολίτης* ansatzweise beschrieben wurde. Wie im zweiten Teil erklärt wird, drückt die trichordale Auffassung des *δεύτερος* seinen funktional-strukturellen Unterschied vom *πλάγιος δεύτερος* richtig aus. Was aber die Intervalle betrifft, ist die aus Trichorden aufgebaute Tonleiter völlig ungenau. Auf der wirklichen Tonleiter des *δεύτερος* ist die größere der zwei Sekunden des Trichords abwechselnd ein Ganzton ($12/68^{\text{tel}}$ der Oktave) und eine übermäßige Sekunde. Wichtig ist jedoch, daß Χρύσανθος für die kleine Sekunde die Größe $7/68^{\text{tel}}$ angibt, die in seinem System der kleinen Sekunde des *πρώτος* entspricht, also $12/11$. Auf dem *tanbur* benutzt man für die kleine Sekunde des *hūzzam* (= *δεύτερος*) und des *usşak* (= *πρώτος*) Bündle, die jeweils demselben Intervall entsprechen, nämlich jeweils dem dritten Bund von unten von den 5 nach dem Leimma beieinander stehenden Bündeln.

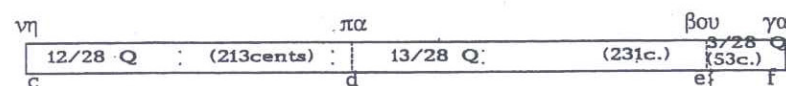


πλάγιος δεύτερος

Nach der Schilderung von Χρύσανθος ist die untere Sekunde in den charakteristischen Intervallstrukturen des δεύτερος und πλάγιος δεύτερος gleich groß, nämlich ein ἐλάχιστος τόνος "kleinster Ganzton" zu $7\frac{68}{100}$ der Oktave. Diese untere Sekunde, die, wie soeben über den δεύτερος bemerkt worden ist, etwa der charakteristischen *usṣak* Tonstufe, also einem tiefen *segāh* entspricht, scheint auf die alte Definition des *hicaz* hinzuweisen, wie sie bei Ṣāfi al-Dīn und seinen Nachfolgern zu finden ist (vgl. oben: Zum chromatischen Geschlecht im Mittelalter) und bis zum 17., 18. und 19. Jahrhundert konstant bleibt. Κύριλλος, Κιλίτζανίδης und weitere Autoren nennen *segāh* als zweite Tonstufe des *hicaz*. Dies soll m. E. nicht bedeuten, daß diese Autoren etwa ein anderes als das *hicaz* oder das *uzzal* beschreiben oder sich irren, wie Oransay meint (Oransay 1966: 85f.). Auf dem *ney* wird die zweite Tonstufe des *hicaz* nach Niyazi Sayin mit demselben Griff wie *segāh* gegriffen, aber tief geblasen (s. Teil 2). Es könnte sein, daß die noch tiefere Intonierung dieser Tonstufe eine Variante ist, die sich im Laufe der Zeit zunehmend durchgesetzt hat.

Die dritte Tonstufe des πλάγιος δεύτερος (γα, f#) liegt bei Χρύσανθος auffallend hoch. Dies entspricht etwa der Definition des *hicaz* von Karadeniz, und ist ein Hinweis darauf, daß diese Tonstufe als Strebeton zur Quarte verstanden wird (s. Teil 2, Kapitel "Tonräume").

Enharmonische Gattung



Τρίτος

Χρύσανθος ordnete die Tonleiter des τρίτος der enharmonischen Gattung zu. Der Grund dafür wird ersichtlich, wenn man seine Wahl der δίεσις ($\frac{3}{68}$ der Oktave = $\frac{1}{12}$ des Ganztons = Viertelton = δίεσις) für die kleine Sekunde des τρίτος und des πλάγιος δεύτερος bedenkt. Der τρίτος und der πλάγιος δεύτερος sind nämlich φθοραί νανὰ und νενανὼ verbunden (die φθορὰ νανὰ zeigt ein Tetrachord von der Struktur Ganzton - Ganzton - Halbton, das meistens auf c und f steht, und charakteristisch für den τρίτος und seinen πλάγιος - den βαρὺς - ist; die φθορὰ νενανὼ zeigt ein chromatisches Tetrachord, das meistens auf d steht, und charakteristisch für den πλάγιος δεύτερος ist). Νανὰ und νενανὼ sind in der Theorie der griechischen Kirchenmusik mit dem enharmonischen Geschlecht verbunden, wie die oben zitierte Stelle aus Cod. EBE 968 zeigt (s. oben, "Byzantinische und nachbyzantinische Quellen"). Dieser Tradition folgend, definiert Χρύσανθος die kleinen Sekunden von πλάγιος δεύτερος (νενανὼ) und τρίτος (νανὰ) als δίεσις und bezeichnet die Tonleiter des τρίτος als "enharmonisch".

Im hohen βου der enharmonischen Gattung ist eine Entsprechung zum hohen *bāselik* von Karadeniz zu sehen (s. Kapitel: Intervalle). Der charakteristische enge Strebeton dieser Gattung ist in Aufnahmen wie einem Ἀλληλουία in ἦχος τρίτος gesungen von Ἰακώβος Ναυπλιώτης am Anfang dieses Jahrhunderts zu hören. Die Gattung des τρίτος hat jedoch nur entfernte Ähnlichkeit zur antiken enharmonischen Gattung mit δίτονον und zwei δίεσις. Eigentlich ist es eine diatonische Gattung mit kleinem Halbton (λεῖμμα), der gelegentlich noch kleiner intoniert wird. So wird diese Gattung auch von der Ἐπιτροπή (1888: 53) und von Καρὰς (1982: A' 271) definiert.

Am Beispiel der "enharmonischen Gattung" sieht man, wie Χρύσανθος Elemente aus der traditionellen Theorie der Kirchenmusik, die wahrscheinlich zum großen Teil mündlich überliefert wurden, in sein System übernehmen konnte.

Die Gattungen der *Ἐπιτροπή*

d	9/8 : (204)	800/729 : (161)	27/25 (133)
e	9/8 : (204)	9/8 : (204)	$\frac{243}{256}$ (90)
cl	27/25 (133)	$\frac{2187}{2500}$ (232)	27/25 (133)
c2	$\frac{243}{256}$ (90)	243/200 : (337)	$\frac{25}{24}$ (71)
l	$\frac{2187}{2500}$ (232)	27/25 : (133)	27/25 (133)

(d = diatonisch, e = "enharmonisch", cl = chromatisch (δεύτερος), c2 = chromatisch (πλάγιος δεύτερος), l = Intervallstruktur des λέγετος)

Bei der Definition der Gattungen hielt sich die *Ἐπιτροπή* an die von Χρύσανθος vorgezeichneten Modelle. Ihre Neuerungen gegenüber Χρύσανθος waren erstens die Vervollständigung der Intervallangaben durch Saitenlängenverhältnisse für alle Gattungen und die Einführung der Teilung der Oktave in 36 Teile, die bis heute beim Unterricht der Kirchenmusik gebraucht wird.

Das Tetrachord der diatonischen Gattung ergibt sich aus einem diatonischen Tetrachord mit reiner Terz $\frac{5}{4}$ durch die erniedrigung der Terz um ein syntonisches Komma. Dies ist ein anderer Weg, eine "getrübe Terz", ähnlich der "neutralen Terz" des Bundes von Zalzal, zu erhalten.

Die Definition des chromatischen Tetrachords des δεύτερος zeigt den Einfluß von Χρύσανθος und der älteren Musiktheorie. Es wird nur eine kleine Sekunde benutzt ($\frac{27}{25}$), die an beiden Enden des Tetrachords gesetzt wird. Dies zeigt, daß diese Tetrachordform eine Abwandlung eines Quartabschnittes aus der trichordalen Tonleiter von Χρύσανθος ist.

Auch das chromatische Tetrachord des πλάγιος δεύτερος ist mit dem von Χρύσανθος verwandt: oben steht eine δίεσις ($\frac{25}{24}$), die aber nicht einem Viertelton, sondern etwa einem Drittelton entspricht (71 cents). Das untere Intervall wurde zu einem λείμμα gemacht. Dies widerspricht der Theorie und Instrumentalpraxis der türkischen Musik; denn am *tanbur*, am *ney* und am *kanun* wird das unterste Intervall des *makam hicaz* größer als ein λείμμα (*bakiyye*) gespielt. Nur bei bestimmten Ausnahmen wird dieses Intervall auch kleiner intoniert, z. B. wenn der traurige Charakter der chromatischen Gattung noch mehr betont werden soll.

Grundlage der "enharmonischen" Gattung ist nichts anderes als ein διάτονον διτονιαῖον, also ein Tetrachord mit zwei Ganztönen $\frac{9}{8}$ und λείμμα. Die *Ἐπιτροπή* weist jedoch auf die Beweglichkeit des Strebetons am oberen Ende dieses Tetrachordes hin (*Ἐπιτροπή* 1888: 53).

Die Gattungen nach Καράς

dm	59/54 (153) :	64/59 (141)	9/8 : (204)
ds	9/8 : (204)	9/8 : (204)	$\frac{256}{243}$ (90)
cm	15/14 (119)	7/6 : (267)	16/15 (112)
cs	$\frac{256}{243}$ (90)	32/27 : (294)	$\frac{2187}{2048}$ (114)
e	$\frac{31}{30}$ (57)	5/4 : (386)	$\frac{32}{31}$ (55)

dm = "weiche" diatonische χρώα (χρώα μαλακοῦ διατόνου)
 ds = "harte" diatonische χρώα (χρώα σκληροῦ διατόνου)
 cm = "weiche" chromatische χρώα (χρώα μαλακοῦ χρώματος)
 cs = "harte" chromatische χρώα (χρώα σκληροῦ χρώματος)
 e = enharmonische Gattung (ἐναρμόνιον γένος)

Für die weiche diatonische χρώα benutzte Καράς eine Einteilung, die schon bei Ibn Sina zu finden ist. Dazu wurde er aus rein spekulativen Gründen veranlaßt. Er wollte eine harmonische Einteilung der kleinen Terz. Die harte diatonische χρώα ist das übliche pythagoreische Tetrachord mit zwei Ganztönen zu $\frac{9}{8}$. Die weiche chromatische χρώα enthält die reine große Terz zwischen der 1. und 3. Stufe, in der als übermäßige Sekunde in der Mitte eine kleine septimale Terz $\frac{7}{6}$ genommen wird. Für die harte diatonische χρώα werden leimma und apotome als kleine Sekunden gebraucht, als übermäßige Sekunde bleibt die Terz $\frac{32}{27}$. Die enharmonische Gattung ist von der enharmonischen Gattung bei Πτολεμαῖος abgeleitet und sticht durch den Gebrauch von diesen (Viertel-töne) als kleine Sekunden hervor.

Die Zahlenverhältnisse von Καράς zeigen eine eklektische Tendenz: er wählt aus den ihm bekannten Schriften nach dem eigenen Geschmack aus. Seine Gattungen haben deutlich spekulativen Charakter. Davon abgesehen zeigen jedoch viele andere Angaben von Καράς zur Wahl der Gattungen bei verschiedenen Varianten der ἤχοι tiefe Kenntnisse der Handschriften und der Praxis und sind als die wichtigste Dokumentation der Tradition in unserem Jahrhundert anzusehen.

Die Tetrachorde und Pentachorde von Suphi Ezgi

An der Reihenfolge der Tetrachordaufstellung von Suphi Ezgi (I, 32-35) ist ein Prinzip erkennbar: die Tetrachordformen mit den größeren Intervallen im unteren Teil kommen zuerst. Demgemäß steht *çargāh* mit den Intervallen t t b (204, 204, 90 cents) als erstes; danach kommt *rast* mit t k s (204, 182, 112 cents), usw.. Die Kategorien von $\chi\rho\acute{o}\alpha$ und $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ werden dadurch ignoriert, was systematisch und musikalisch von Nachteil ist. Die Tetrachorde und deren Namen sind größtenteils von den Kerngebilden der Tonleiter der meistgebrauchten *makamlar* entnommen. Hier werden die Tetrachorde und Pentachorde von Ezgi (I 32-35 u. 36-40) nach Gattungen und $\chi\rho\acute{o}\alpha$ gegliedert dargestellt, um den Vergleich mit der griechischen Musik zu erleichtern und eine zur vorliegenden Arbeit konsequente Systematik zu erhalten (sofern nicht anders vermerkt, erfolgen die Intervallangaben in cents).

Diatonische Gattung

a) "Harte" $\chi\rho\acute{o}\alpha$

(Intervalle: t = *tanın* 204, b = *bakiyye* 90)

Ezgi folgt der alten Tradition der arabischen Musiktheorie (Ibn al-Munajjim, s. oben, "Das chromatische Tongschlecht im Mittelalter") und nennt die pythagoreische Tonleiter "grundlegende Tonleiter" des türkischen Tonsystems (*Esasî ve tabîlî dizi, Çarigāh makamı* "Grundlegende und natürliche Tonleiter, *makam çargāh*", Ezgi I 50). Dies ist ein Beispiel, wie theoretische Auffassungen von den Tatsachen abweichen können und trotzdem über die Jahrhunderte bestehen bleiben. Denn in der Tat wird die weiche $\chi\rho\acute{o}\alpha$ viel mehr gebraucht, da es in ihr sowohl mehr *makamlar* als auch mehr Musikstücke gibt. Man kann sagen, daß die "weiche" $\chi\rho\acute{o}\alpha$ primär ist, sowohl in der türkischen als auch in der griechischen Musik, wo sie tatsächlich auch als Basis des Tonsystems definiert wird. Außerdem ist das *makam çargāh* von Ezgi eine theoretische Fiktion. Das traditionelle *makam çargāh*, das heutzutage eher selten gebraucht wird, ist mit dem *makam sabā* verwandt, und kann als $\delta\iota\alpha\varphi\omega\gamma$ des *sabā* bezeichnet werden:

makam sabā:



makam çargāh:



makam çargāh
nach Ezgi:



Als Beispiele der hier angegebenen Form sei auf die 13 Stücke in *makam çargāh* aus der *Ilāhiler*-Sammlung von Ali Rıza Şengel hingewiesen (*Ilāhiler*, (o.D.) Bd. 2, Nr. 211-223, S.153-170). Die Tonleiter der traditionellen Form von *çargāh* ist auch von Karadeniz (1982: 114) belegt. Das Tetrachord g a h c kommt bei *makam çargāh* sowie bei *sabā* vor, aber nicht die vollständige Tonleiter. Es gibt andere *makamlar*, die von der pythagoreischen Tonleiter Gebrauch machen, wie *acem aşiran mahur*, *ferāhfezā* u.a.. Einen Anlaß zum *çargāh* von Ezgi mag auch die Angabe von Kantemir gewesen sein, der die Oktave c'-c" als Tonraum dieses *makam* gibt. Auch nach Κύριλλος, der den *makam çargāh* mit dem ἤχος τρίτος vergleicht, könnte es eine Variante des *çargāh* mit reiner diatonischen Tonleiter gegeben haben.

Die harte $\chi\rho\acute{o}\alpha$ findet ansonsten Gebrauch in *makam* wie *acem aşirān*, *būselik*, *ferāhfezā kürdi* u.a. Die Tetrachorde und Pentachorde der harten $\chi\rho\acute{o}\alpha$ sind:

	Tetrachord	Pentachord
<i>çargāh</i>	 204 204 90	 204 204 90 204
<i>būselik</i>	 204 90 204	 204 90 204 204
<i>kürdi</i>	 90 204 204	 90 204 204 204

b) "Weiche" $\chi\rho\acute{o}\alpha$

(Intervalle: t = *tanin* 204, k = *büyük mücennep* 182 oder *eksik büyük mücennep* 165, s = *küçük mücennep* 112 oder rest zum *eksik büyük mücennep* 129 (Schwingungsverhältnis: $320/297$))

	Tetrachord	Pentachord
<i>rast</i>	t k s 204 182 112	t k s t 204 182 112 204
<i>uşşak</i>	k s t 165 129 204	k s t t 165 129 204 204
<i>segâh</i>	s t k 112 204 182	s t k t 112 204 182 204
<i>sabâ</i>	k s s 182 112 112 (165 129 129)	k s s a 182 112 112 296
<i>ferahnak</i>	s t t k 112 204 204 182	

Reine oder "neutrale" Terz?

Wie bei der Besprechung des $\delta\acute{\iota}\alpha\tau\omicron\nu\nu$ von $\chi\rho\acute{o}\alpha\nu\delta\omicron\varsigma$ erläutert wurde, kann die "neutrale" Terz als Folge der Kombination eines Tetrachordes mit reiner Terz und eines Tetrachordes der $\chi\rho\acute{o}\alpha$ $\delta\acute{\iota}\alpha\tau\omicron\nu\nu$ $\omicron\mu\alpha\lambda\acute{o}\nu$ von $\Pi\tau\omicron\lambda\epsilon\mu\alpha\acute{\iota}\omicron\varsigma$ betrachtet werden. Dieses Phänomen ist nicht nur durch theoretische Gründe bedingt, sondern spiegelt den Wechsel zwischen zwei melodisch-funktionellen Strukturen wider, die in der Musik oft beieinander vorkommen – eben der zwei erwähnten Tetrachorde. Deshalb sollen nun einige musikalische Aspekte dieser $\chi\rho\acute{o}\alpha$ besprochen werden.

In der Definition der Intervalle der "weichen" $\chi\rho\acute{o}\alpha$ folgt Ezgi der "Schule der Systematiker", was bedeutet, daß er Şafî al-Dîns Wert für die Terz von Zalzal annimmt: $5/4$, reine große Terz. Im syrischen und arabischen Raum scheint die Lösung von al-Fārābî ($27/22$) stärkeren

Einfluß ausgeübt zu haben (s. D' Erlanger 1939: 28f., 34f., 42f.). Dies mag ein Grund sein, warum sich die echte "Viertelton" Temperatur (Teilung der Oktave in 48 gleiche Vierteltonne) im arabischen Raum im Gegensatz zur Türkei durchgesetzt hat. Die "weiche" $\chi\rho\acute{o}\alpha$ klingt in der heutigen arabischen Musik "schräger" oder "molliger" als in der Türkei. Es ist unbekannt, ob dieser Unterschied Folge einer relativ späten Spaltung der theoretischen Richtungen ist oder eher grundsätzlichere Unterschiede der alten Musikidiome Syriens (al-Fārābî) und Persiens (Şafî al-Dîn) widerspiegelt. Auf jeden Fall ist die höhere zalzalsche Terz in der türkischen Musik nicht unbedingt auf neueren europäischen Einfluß zurückzuführen, wie es oft gesagt wird. Der kleine Unterschied von einem Koma ($9/8 : 10/9 = 81/80 = \text{ca. } 21.5 \text{ cents}$), der die "weiche" von der "harten" $\chi\rho\acute{o}\alpha$ trennen soll, ist nur theoretisch. Der Unterschied der charakteristischen Intervalle des *uşşak* vorkommen, also diejenigen, welche der Definition von al-Fārābî entsprechen.

Ob man bei einem Stück in "weicher" $\chi\rho\acute{o}\alpha$ die reine oder die zalzalsche Terz benutzen wird, hängt vom melodischen Kontext ab. Man betrachtet diese Terz als eine bewegliche Tonstufe. Diese Tonstufe ist meistens der Ton *segâh* (h \acute{a}), also die Terz über *rast* (g). Aber auch andere Töne können sich so verhalten, wie z. B. *evîç* (fis') als Terz über *nevâ* (d') oder Sekunde über *hüseini* (e'). Grundsätzlich können diese Tonstufen drei verschiedene Funktionen haben:

1. Als Ebenentöne, die in Terzabstand zu anderen Ebenentönen liegen, und somit ein Tonfeld im Umfang einer Terz bilden (a).
2. Als Obersekunde eines Ebenentons (b).
3. Als Übergangston in einem Skalandurchlauf (c).

	Oberterz	Unterters
a) Terz		
b) Obersekunde		
c) Übergangston		

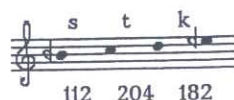
Abbildung

Verschiedene Funktionen von *segâh* und *evîç* in der "weichen" $\chi\rho\acute{o}\alpha$

Es bleibt unerklärlich, warum Ezgi für die charakteristische Sekunde von *uşşak* den größeren Wert 11/10 angibt und nicht den sonst üblichen Wert 12/11, zumal die Tonstufe *segāh* im *makam uşşak* sowie verwandten *makam* der "weichen" $\chi\rho\acute{o}\alpha$ eher tief intoniert wird, so daß der Wert 12/11 als sehr guter Mittelwert betrachtet werden kann.

Fiktive Tetrachorde: *segāh* und *sabā*

"*segāh* Tetrachord":



Das *segāh* Tetrachord ist eine theoretische Konstruktion, die zwar mit den Intervallen, aber nicht mit der melodischen Struktur des *makam segāh* vereinbar ist. Das Rahmenintervall des Haupttonraums von *makam segāh* ist die kleine Terz *segāh* - *nevā* (h \sharp - d') und nicht die Quarte h \sharp - e' \sharp . Der Ton *nim hisar* (e' \sharp) ist bei *segāh* unstabil und zeigt eine Tendenz nach unten. In den Fällen, in denen die Tendenz nach unten stärker ist, wird die Ähnlichkeit von *segāh* zu *hüzzam* sehr stark. (Beispiele: *segāh* Teile im *taksim* in *makam sazkār* von Niyazi Sayin; das gleiche im *sazkār peşrev* von Kantemiroğlu; das gleiche weiterhin in der Interpretation der $\text{'}\text{Ανοιξαντάρια}$ in $\text{ἦχος πλάγιος τέταρτος}$ von Διονύσιος Φιρριφής; Instrumentalkompositionen im *makam segāh*, in der Ausgabe von Şamli İskender (*fasıl* no. 36): *segāh peşrev* 3,9-10; 17,4; 17,8; 21,7; *segāh ilāhiler* Ausgabe Kubbealtı Neşriyatı Bd. 5, 36,10-37,2; 46,6-10; 48,5; 49,4; 59,4; 60,7-8; 61,5-6; 62,3-4; 70,4; 70,10; 74,5-6). Wegen dieser Beweglichkeit der Obersekunde über *nevā* (d') kann man nicht von einem Tetrachord h \sharp - e' \sharp bei *segāh* sprechen. Denselben Fehler wie Ezgi begeht auch Καράς bei der Definition λέγετο - des griechischen *segāh* - obwohl er gleichzeitig auf die *hüzzam* Komponente dieses ἦχος bei den ἀπολυτικοκαθίσματα des τέταρτος hinweist (1981: A' 255-256).

Ähnlich verzerrend wirkt die Fixierung auf eine tetrachordale Darstellung bei der Schilderung der Attraktion der Untersekunde von *segāh* (Hochalterierung des a nach ais): Ezgi (V 230) schreibt ein *hicaz* Tetrachord auf *irak* (fis), obwohl es sich eindeutig um ein Trichord auf g handelt (s. folgende Abb.).

segāh nach Ezgi V 230:

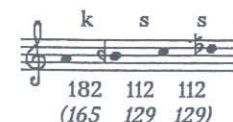


Formen des *makam segāh*:

Abbildung
makam segāh

Auch das Pentachord von *segāh* ist eine Mißbildung, da der oberste Ton *evic* (fis') je nach seiner Funktion und nach dem Kontext (g' oder d' als Zentralton) *evic* (fis'), oder aber *acem* (f') sein kann (vgl. die folgende Abb.). Das *segāh* Pentachord von Ezgi paßt eher zum *makam hüzzam* (s. unten, chromatisches Geschlecht).

"*sabā* Tetrachord"



Der Begriff "*sabā*-Tetrachord" ist allerdings irreführend, da das *makam sabā* ein charakteristischer Modus mit kleiner Terz und nicht mit Quarte als primärem Tonraum ist:

sabā (Ausschnitt)

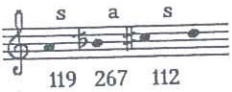
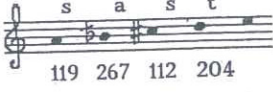
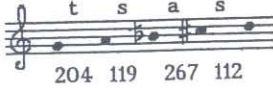
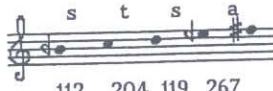


Zwar ist die Intervallstruktur mit der verminderten Quarte eine passende Beschreibung von *sabā*, (passender als das *segāh* Tetrachord), doch ist es kein regelrechtes Tetrachord, da die Ecktöne nicht im Abstand der reinen Quarte liegen. Es ist unnötig, ein solches "Tetrachord" aufzustellen.

Die "Tetrachorde" von *segāh* und *sabā* sind lediglich Resultate des "Systemzwangs", nach dem nur Quinten und Quartan als Rahmenintervalle von Tonräumen anerkannt werden, und dem, neben anderen, Yekta, Ezgi und Καράς und Yekta folgen (s. Oransay 130; 136). An diesen zwei Beispielen sieht man deutlich die verzerrenden Effekte eines solchen Systemzwangs auf die Musiktheorie.

Chromatische Gattung

(Intervalle: t = *tanın* 204, s = *küçük mucennep* 119 oder 112, a = *artık ikili* 267)

	Tetrachord	Pentachord
<i>hicaz</i>		
<i>nikriz</i>		
<i>hüzzam</i>		

Das *hicaz* - Tetrachord von Ezgi (I, 33) ist genau das gleiche wie das Tetrachord der "weichen" chromatischen *χρόα* (δεύτερος) von Καράς. Ezgi benutzt die gleichen Intervalle für *hicaz* wie für *hüzzam*. Nach der Praxis der türkischen Kunstmusik aber weisen diese zwei Modi nicht die gleichen Intervalle auf. Sie werden ausführlich im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit besprochen.

Eine analytisch begründete Typologie der Intervallstrukturen

Es läßt sich ohne größere Schwierigkeiten eine Typologie aufstellen, welche die Einordnung der Gattungen der griechischen und der türkischen Musik unter gemeinsamen Kategorien erlaubt. Diese Typologie bildet die Basis für die vergleichende Untersuchung der Intervallphänomene beider musikalischer Traditionen. Sie wurde absichtlich als Typologie von "Intervallstrukturen" allgemein - also von Trichorden, Tetrachorden, Pentachorden usw. - und nicht von Tetrachorden allein definiert. Denn, wie im zweiten Teil dieser Arbeit deutlich wird, reicht das Tetrachord als einzige primäre Einheit für die Erklärung der Modalphänomene nicht aus. Im Folgenden werden die Prinzipien der Typologie erläutert.

Gattungen

Es werden zwei Gattungen unterschieden: eine diatonische und eine chromatische.

- A. Als diatonisch gelten die Intervallstrukturen, welche keine übermäßige Sekunde enthalten.
- B. Als chromatisch gelten die Intervallstrukturen, welche eine übermäßige Sekunde enthalten.

Χρόα

Eine Möglichkeit der Gliederung der *χρόα*, welche sich durch ihre Schlichtheit auszeichnet, ist die der Kategorien *μαλακόν* "weich" und *σκληρόν* "hart" von Καράς. In beiden Gattungen werden zwei *χρόα* unterschieden, eine "harte" und eine "weiche". Ihre Definition wird hier verallgemeinert ausgedrückt, um eine Eingliederung der Modi trotz der Unterschiede, die zwischen den verschiedenen musiktheoretischen Systemen und der Praxis vorkommen, zu ermöglichen.

- 1. Als "weich" werden die Intervallstrukturen bezeichnet, bei denen die kleinen Sekunden dahin tendieren, größer als ein Leimma zu sein.
- 2. Als "hart" werden die Intervallstrukturen bezeichnet, welche kleine Sekunden, etwa ein Leimma (90 cents) oder weniger groß, enthalten.

Nach dieser Typologie lassen sich die wichtigsten Modi folgendermaßen einordnen:

A1. "weiche" diatonische Gattung

ἤχοι: πρῶτος, τέταρτος und deren πλάγιοι.
makamlar: *uṣṣak*, *hüseini*, *rast*, *nevā*, *beyāti*.

A2. "harte" diatonische Gattung

ἤχοι: τρίτος, βαρύς (der "harte" diatonische Zweig), die von Καρὰς (1982: B', 41f.; 292f.) als "hart diatonisch" bezeichneten Zweige des πρῶτος und des τέταρτος. Außerdem sind hier noch die als "enharmonisch" bezeichneten Varianten des πρῶτος und τρίτος zu nennen.
makamlar: *acem aşiran*, *būselik*, *kürdi*.

B1. "weiche" chromatische Gattung

ἤχοι: δεύτερος.
makamlar: *hüzzam*, *suzinak*, *karçığar*, *tricażkār* u.a.

B2 "harte" chromatische Gattung

ἤχοι: πλάγιος δεύτερος, νενανώ.
makamlar: die makamlar der *hicaz*-Familie (*hicaz*, *sultanī hicaz*, *hicaz hümayün*, *uzzal*?), *suzidil*, *şed araban*, *evic ara* u.a.

Diese Typologie erfaßt zwar wichtige Kategorien der Modi, doch es gibt Modalphänomene, die durch sie nicht ausgedrückt werden. Es ist notwendig, die oben aufgestellten einfachen Kriterien durch das Heranziehen weiterer Begriffe zu ergänzen, die im zweiten Teil dieser Arbeit besprochen werden. Der Unterschied der Intervallstrukturen von πρῶτος und τέταρτος, der durch deren unterschiedliche Tonraum-Struktur bedingt ist, wurde bisher in der Theorie nicht deutlich genug erläutert. Wie bei der Besprechung der diatonischen Gattung bei Χρύσανθος gezeigt wurde, sind in dieser Gattung zwei Tonleitern von unterschiedlicher funktioneller Struktur und Charakteristik kombiniert: die *rast*-Gattung, die dem τέταρτος entspricht, und die *uṣṣak*-Gattung, die dem πρῶτος entspricht. Nach dieser Sichtweise gehören diese zwei ἤχος-Gruppen eigentlich zu zwei verschiedenen χροά. Man kann deshalb sagen, daß es in der diatonischen Gattung drei χροά gibt: die πρῶτος - χροά, die τέταρτος - χροά und die τρίτος - χροά. Sie werden anhand folgender Merkmale unterschieden:

1. Die χροά des πρῶτος oder *uṣṣak* wird durch eine kleine Sekunde gekennzeichnet, deren Größe zwischen einer ἀποτομή (114 cents) und einem kleinen Ganzton (182 cents) schwankt, und in der Theorie oft mit dem Wert $^{12}/_{11}$ (151 cents) ausgedrückt wird. Diese Sekunde kommt meistens als Obersekunde zum Grundton oder zum Hauptton vor und ist instabil.
2. Die χροά des τέταρτος oder *rast* wird nicht von der Obersekunde, sondern von der Oberterz gekennzeichnet. Diese ist meist rein und bildet zur Quarte den großen Halbton $^{16}/_{15}$ (112 cents).
3. Die χροά des τρίτος oder *acem* betont die Quarte, zu der ein enger Strebeton, etwa ein Leimma (90 cents) oder kleiner, führt. Nur selten tritt eine der drei diatonischen χροά in einem Musikstück alleine auf. In der Regel werden die χροά miteinander kombiniert, entweder in nicht überlappenden Tonräumen (z. B. *makam nevā*: *uṣṣak* χροά auf a + *rast* χροά auf d') oder überlappend (z. B. vorübergehende Modulation zur χροά *uṣṣak* auf a beim *makam rast* mit χροά *rast* auf g). Da die χροά des τρίτος wegen der Betonung der Quarte einen harten Charakter hat, wird ihre Wirkung meistens durch den Zusatz von Terztonräumen aufgewogen (z. B. Großterz a' über den oberen Tetrachordeckton f' in den *makam acem aşiran* oder *ferah fezā* bzw. über f im ἤχος τρίτος, Kleinterz d' unter demselben Tetrachordeckton in den oberen *makam* und im βαρύς διατονικός, bei dem die vorübergehende Modulation in d ein besonders auffallendes Merkmal ist). Die Kombination verschiedener χροά und Tonräume ist eines der wichtigsten Mittel für Abwechslung in der griechischen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik. Auch der ausgewogene und milde Charakter der Melodik dieser zwei musikalischen Traditionen ist hauptsächlich ihr zu verdanken.

Varianten und Spezialfälle

Auch in der "harten" chromatischen χροά gibt es weitere Varianten: nach Aussagen von İhsan Özgen, sind die kleinen Sekunden in *makamlar* wie *evic ara* und *şed araban* enger als im *hicaz*. Solche feinen Unterschiede tragen auch zum besonderen Charakter der einzelnen *makamlar* bei.

Intervallstrukturen wie die des *segāh* (*legetos*), des *müstear* (in der neueren griechischen Musiktheorie durch das Zeichen "κλιτόν" angegeben), oder des *sabā* (*naos*, *váος*) sind nicht als Tetrachorde zu verstehen. Die übermäßigen Sekunden, die bei diesen Modi vorkommen, befinden

sich nicht innerhalb des Haupttonraums, sondern außerhalb. Deshalb kann man sagen, daß diese Modi sowohl zur "chromatischen" als auch zur "diatonischen" Gattung gehören.

Vergleichender Überblick

Diatonische Gattung

In der "harten" *χρόα* der diatonischen Gattung (der *τρίτος-χρόα*) zeichnen sich *Χρύσανθος* und *Καράς* durch die Verwendung der *δίεσις* für den engen Strebeton zur Quarte aus.

In der griechischen Musiktheorie sowie bei Ezgi wird zwischen *πρώτος-χρόα* und *τέταρτος-χρόα* nicht deutlich genug unterschieden. *Χρύσανθος*, die *Ἐπιτροπή* und *Καράς* benutzen die tiefe Obersekunde des *πρώτος* als Terz für den *τέταρτος*. *Καράς* unterscheidet zwar zwischen *πρώτος* - *βου* und *τέταρτος* - *βου*, will aber das *βου* des *τέταρτος* immer noch tiefer als die reine Terz haben. Daher bleibt die Unterscheidung zwischen *πρώτος* - *βου* und *τέταρτος* - *βου* bei *Καράς* eher im theoretischen Hintergrund. Ezgi andererseits erwähnt zwar die tiefe Sekunde des *uṣṣak*, benutzt aber dafür kein eigenes Zeichen und weist ihr auch keine eigene Tonstufe zu, so daß in der Theorie die "uṣṣak-Tonstufe" mit dem *segāh* des *makam rast* vermischt wird. Das System von Karadeniz, das nicht gelehrt wird, ist in diesem Punkt klarer. Es verwendet für die "uṣṣak - Tonstufe" das spezielle Zeichen \uparrow und den Namen *uṣṣak*.

Chromatische Gattung

Während nach *Καράς* der Unterschied zwischen "weicher" und "harter" *χρόα* des chromatischen Geschlechtes (*δεύτερος* - *πλάγιος δεύτερος*, *hüzzam* - *hicaz*) im Größenunterschied der unteren Sekunden der Tetrachorde liegt, ist bei *Χρύσανθος* und Karadeniz die obere Sekunde zwischen den zwei *χρόαι* anders (die *hicaz* - Form des chromatischen Tetrachordes wird hier als repräsentativ für die "harte" chromatische *χρόα* genommen, da *hicaz* als grundlegender *makam* dieser *χρόα* gilt). Für beide Möglichkeiten, der oberen und der unteren Sekunde, können Argumente genannt werden. Beide Sekunden können im *hicaz* bzw. *πλάγιος δεύτερος* kleiner sein als im *hüzzam* bzw. *δεύτερος*. Einzelheiten

der Intonation dieser zwei Modi werden im 2. Teil dieser Arbeit besprochen, wo auch eine Interpretation ihres unterschiedlichen Charakters vorgestellt wird.

Die chromatische Gattung: Vergleichende Übersicht der Definitionen

Suphi			
1	15/14 (119cents)	7/6 (267cents)	16/15 (112c)
WEICHE CHROA (DEUTEROS, HÜZZAM)			
Karadeniz (<i>hüzzam</i> , S. 112)			
2	11 (125cents)	23 (260cents)	10 (113cents)
Ἐπιτροπή			
3	27/25 (133cents)	$\frac{2187}{2500}$ (232cents)	27/25 (133cents)
Καράς			
4	15/14 (119cents)	7/6 (267cents)	16/15 (112cents)
HARTE CHROA (PLAGIOS DEUTEROS, HICAZ, ETC)			
Karadeniz (1) (<i>gedaraban</i> , S.76)			
5	8 (91cents)	26 (294cents)	10 (113cents)
Karadeniz (2) (<i>hicaz</i> , S. 104)			
6	11 (125cents)	26 (294cents)	7 (79cents)
Ἐπιτροπή			
7	$\frac{243}{256}$ (90c)	$\frac{243}{200}$ (337cents)	$\frac{25}{24}$ (71c)
Καράς (1)			
8	$\frac{243}{256}$ (90c)	$\frac{32}{27}$ (294cents)	$\frac{2187}{2048}$ (114c)
Καράς (2)			
9	$\frac{31}{30}$ (57c)	$\frac{5}{4}$ (386cents)	$\frac{32}{31}$ (55c)

Die oberen Intervalldiagramme zeigen verschiedene Schilderungen griechischer und türkischer Musiktheoretiker zu den Varianten des chromatischen *γένος* in Gegenüberstellung. Dies soll als Übersicht zur Problematik des chromatischen *γένος* dienen, welche aus analytischer Sicht im zweiten Teil besprochen wird.

Definition 1 ist die von Suphi Esgi stammende und heute in den Musikschulen der Türkei gelehrt Fassung. Bei dieser wird nicht zwischen "harter" und "weicher" *χρόα* unterschieden. Man sieht, daß diese Definition identisch mit der der weichen *χρόα* von *Καράς* ist (Definition 4) und sich auch kaum von der Definition 3 von Karadeniz unterscheidet. Charakteristisch ist bei dieser Variante die Bildung einer reinen großen Terz (5/4) zwischen erster und dritter Stufe des Tetrachords. Dies unterstützt

die im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit aufgestellte Hypothese des Terz-Tonraums bei der weichen $\chi\rho\acute{o}\alpha$.

Die Ἐπιτροπή gibt eine noch "weichere" Variante der weichen $\chi\rho\acute{o}\alpha$ an (Definition 3). Diese entsteht durch den Gebrauch von zwei gleichen $2/3^{\text{tel}}$ -Tönen als kleine Sekunden, wodurch die übermäßige Sekunde einen Wert von $7/6^{\text{tel}}$ eines Ganztons erhält. Obwohl dem westlichen Leser eventuell fremd, ist diese Variante alles andere als rein spekulativ. Man siehe die Beispiele von ἦχος πρωτόβαρυς (*makam bestenigâr*, Beispiel 1), ἦχος πλάγιος πρῶτος δίφωνος (*makam saba*, Beispiel 3) sowie ἦχος δεύτερος (*makam hüzzam*, Beispiel 5 u.a.), wo die übermäßige Sekunde oft kaum von einer großen Sekunde zu unterscheiden ist.

Bei den Definitionen der "harten" $\chi\rho\acute{o}\alpha$ ist die Tendenz zur Erhöhung der dritten Stufe deutlich (Definitionen 6, 7 und 9), was die Hypothese der Leittonfunktion dieser Stufe in einem Quarttonraum unterstützt (s. Teil 2, zu den δεύτεροι ἦχοι). Die über drei Halbtöne großen übermäßigen Sekunden von 7 und 9, die durch die Hinzunahme von engen kleinen Sekunden an unterster Stelle entstehen, sind zweifelhaft.

KONSONANZ

Der Begriff συμφωνία, etwa "Konsonanz", ist grundlegend für die Aufstellung des Tonsystems in der Antike und im Mittelalter. Die meisten theoretischen Schriften der Antike widmen ihm größere Teile aus ihren ersten Kapiteln. Das ist auch kein Wunder, denn die Konsonanz, als "Wohlklang" verstanden, muß die Basis jeden Systems bilden, das wohlklingende Musik beschreiben oder ermöglichen soll. Die verschiedenen Typologien von Konsonanz und Dissonanz stellen den Versuch dar, die spekulativ-psychologischen Prinzipien der Konsonanztheorie mit Kriterien aus der musikalischen Praxis in Einklang zu bringen und dadurch eine psychologische und ästhetische Grundlage für die Analyse sowie für die Komposition und Aufführung zu geben.

Die folgende Besprechung einiger Stellen der antiken und mittelalterlichen Traktate hat zwei Zwecke: erstens zu zeigen, daß der Begriff συμφωνία bei diesen Autoren nicht mit dem Begriff der Konsonanz in der Theorie der westeuropäischen polyphonen und homophonen Musik gleichzusetzen ist und zweitens, die Keime eines funktionalen analytischen Denkens aufzudecken, das Analogien zu den in den ersten zwei Kapiteln des zweiten Teils beschriebenen Verfahren aufweist.

Die Terz als konsonantes Intervall

Als symphone Intervalle gelten für die antiken Autoren: die Quarte, die Quinte, die Oktave und die aus der Oktave und einem symphonen Intervall zusammengesetzten Intervalle. Die Tatsache, daß in der Antike wie im Mittelalter die συμφωνία hauptsächlich mit der Quarte und Quinte verbunden ist, verleitet zur Ansicht, daß die vorderorientalische Musik ursprünglich nur Quartan, Quinten und Oktaven als Konsonanzen im Zusammenklang kannte (Dahlhaus 1949: VII 1501), und daß die Terzen erst unter westeuropäischem Einfluß übernommen wurden. Doch neuere Forschungen theoretische Quellen sowie die Struktur

traditionellen Praxis widerlegen diese Ansicht. Martin Vogel (1963: II 78ff.) hat für den Gebrauch der reinen Terz ($5/4$, 386 Cent) als Konsonanz in der Antike argumentiert. Er bemerkt (Vogel 1963: II 104), daß die reine Terz sowohl aus technischen Gründen (Stimmung der Spondeion-Skala auf der Lyra, Musikinstrumentenbau) als auch aus klanglichen Gründen ein Basisintervall der altgriechischen Musik war: *....für sie [die Griechen der enharmonischen Epoche] war die Terz $5/4$ das 'beherrschende' Intervall ihrer Musik.* Weiterhin zeigte er (Vogel 1963: II 130-148), daß die Terz wie auch die Quinte und Quarte im Zusammenklang gebraucht wurden. Der breitere Umgang mit dem Zusammenklang ist auch im islamischen Mittelalter belegbar. Farmer (1960: 450) schreibt, daß Intervalle wie die Terz als Konsonanzen im Zusammenklang (*tarkīb*) annehmbar gewesen seien, da Ibn-Sina auch andere Intervalle neben der Quarte, Quinte und Oktave im *tarkīb* zulasse. Ferner erwähnt Ibn-Sina (125) ausdrücklich die reine kleine Terz ($6/5$) und ihre Umkehrung, die große Sext ($5/3$) als Beispiele für konsonante Intervalle: *Voici un exemple des intervalles qui ont une consonance de deuxième classe et qui n'atteignent pas l'octave: deux notes dont l'une serait chiffrée par 5 et l'autre par 3. 5 et 6 constituent, en effet, un rapport consonant de première classe; 6 est représenté ici par 3, qui en joue le rôle.* Auch bei späteren Musiktheoretikern wie Qutb al-Dīn gibt es Anzeichen dafür, daß die Terz als Konsonanz behandelt wurde. Qutb al-Dīn beschreibt den *parda* als [*consisting*] of a limited series of notes usually bounded by a major consonant interval (Wright 1978: 168). Nach Wright (1978: 169) zeigen die Beispiele von Qutb al-Dīn, daß er auch die Terz zu diesen Intervallen zähle; dazu wäre der *parda rāhawī* zu erwähnen (G Ad B \flat B, Wright 1978: 170), zu dem mehrere Varianten existieren (siehe auch die Beschreibung von *chahārgāh* in Wright 1978: 174).

Doch bei all diesen Beispielen besteht Zweifel, ob die vermeintliche "Konsonanz" den Wohlklang beim Zusammenklingen oder etwa eine andere - theoretische oder tatsächlich in der Musik nachweisliche - Eigenschaft ist. Dies soll im folgenden Abschnitt näher besprochen werden.

Melodisch-funktionelle Deutungen des Begriffes συμφωνία

Zur Interpretation des Begriffes "σύμφωνος"

"Konsonant" ist für die westliche Musiktheorie ein Begriff, der sich auf das simultane Zusammenklingen von Tönen bezieht. Weiterhin wird *konsonant* als Synonym zu *σύμφωνος* verstanden. Eine Untersuchung des Gebrauchs des Terminus *σύμφωνος* im griechischen sowie dessen Übersetzung *mulā'īm* im arabischen musiktheoretischen Schrifttum zeigt aber, daß damit nicht speziell das Wohlklingen im simultanen Zusammenklang, sondern eher eine Parallelität der Funktion oder eine allgemeine Zusammengehörigkeit von zwei Tönen gemeint ist. Eine Gleichsetzung von *symfon* mit "konsonant" im modernen Sinne des Wortes würde deswegen zu Mißverständnissen führen. Daß die Quarte und die Quinte bei den antiken Autoren *συμφωνίαι* sind, die Terz aber *παραφωνίαι*, bedeutet nicht, daß nur die ersteren im Zusammenklang als wohlklingend gebraucht wurden. Ebenso wenig heißt es, daß Intervalle wie der Halbton zu $16/15$ als "konsonant" im Zusammenklang betrachtet wurden, etwa weil al-Fārābī sie "konsonant" nennt und in seinen Tabellen so angibt (al-Fārābī 68-69). An der folgenden Besprechung relevanter Stellen wird die antike und mittelalterliche Bedeutung von *συμφωνία* erörtert.

Die Definition von συμφωνος bei Πτολεμαῖος

In der Definition der Begriffe *σύμφωνος* und *διάφωνος* bei Πτολεμαῖος, sind zwei Bedeutungskomponenten zu erkennen: "Wohlklang" oder "Schönheit" und "Ähnlichkeit bei der Wahrnehmung". *συμφώνους δὲ ἔτι φασὶν εἶναι παρὰ τὸν κάλλιστον ἤδη τῶν ψόφων, τὴν φωνήν, ὀνοματοποιούντες, ὅσοι τὴν ὁμοίαν ἀντίληψιν ἐμποιοῦσι ταῖς ἀκοαῖς καὶ διαφώνους τοὺς μὴ οὕτως ἔχοντας.* (I 8 10 25-28) *Symphone ferner nennt man nach dem schönsten der Klänge, der Stimme, diejenigen Töne, welche dem Gehör einen ähnlichen Eindruck machen, und diaphon die, für welche das nicht zutrifft.* [Übers. Düring 1938: 28]

Die Beschreibung, "welche dem Gehör einen ähnlichen Eindruck machen", ist nicht mit "wohlklingend im Zusammenklang" gleichzusetzen - was die "harmonische" Deutung des Begriffes *σύμφωνος* wäre. "Ähnlichen Eindruck" können auch Tonleiter, Tetrachorde oder melodische Typen machen. Als Folge dessen können auch die Töne, auf denen

solche ähnlichen Intervallgebilde oder Typen basieren, als "ähnlichen Eindruck" erweckend bezeichnet werden. Dies wäre der Ansatz für eine funktionelle Deutung des Begriffs σύμφωνος: σύμφωνοι sind Töne, welche ähnliche Funktion haben können, zum Beispiel die zwei untersten Töne von zwei gleichen Tetrachorden in einer Tonleiter (beide wären als ὑπάτη zu bezeichnen) oder von zwei Intervallgebilden, die auf verschiedenen Stellen transponiert vorkommen, wie es sowohl in der mittelalterlichen arabisch-persischen, als auch in der byzantinischen und nachbyzantinischen Musiktheorie der Fall ist. Daß man sich in der Antike und im Mittelalter der melodisch-funktionellen Eigenschaften der Tonstufen bewußt war, ist bei der Besprechung des Begriffs "Ton" gezeigt worden. Weiterhin hat Πτολεμαῖος (II ε' 51-53) mit den Begriffen θέσει - δυνάμει (thetisch - dynamisch) eine klare Definition des Unterschiedes zwischen absoluter und funktioneller Bezeichnung der Töne geschaffen, die ihre Parallele in den Bezeichnungen ἀπὸ παραλλαγῆς - ἀπὸ μέλους in der byzantinischen Musiktheorie findet. Hierzu sei bemerkt, daß nach den kirchenmusikalischen Lehrschriften, im Abstand der symphonischen Intervalle - sowohl der Quinte als auch der Quarte (sowie der Oktave) - derselbe ἦχος gefunden werden kann. D.h., daß eine Quinte oder eine Quarte oberhalb eines ἦχος wieder der gleiche ἦχος gefunden werden kann. Man setzt in diesen Abständen die gleichen μαρτυρία-Buchstaben (die gleichen Signaturen), welche die funktionelle Ähnlichkeit oder Identität dieser Töne verdeutlichen.

Obwohl also die "Wohlklang"-Komponente von συμφωνία bei Πτολεμαῖος vorhanden ist, ist diese nicht explizit auf den Wohlklang des Zusammenklingens begrenzt. Im Gegenteil, eine breitere Interpretation ist eher angemessen. Dies ist nicht nur mit der Definition von Πτολεμαῖος, sondern auch mit dem Gebrauch von συμφωνία und dessen arabischer Übersetzung *mulā* im vereinbar.

Melodischer Wohlklang als "Konsonanz" bei al-Fārābī

Die arabische Musiktheorie richtete sich nach der hellenistischen Tradition, deren Basis für die Konsonanz die Überteiligkeit ist. Als konsonant gelten also grundsätzlich die Intervalle, die durch ein überteiliges Verhältnis $((n+1)/n)$ und ihre Differenzen und Zusammensetzungen mit der Oktave definiert werden; darunter sind auch Intervalle wie der große Halbton zu 16/15: *Nous ne pouvons, cependant, pas dire que les praticiens acceptent l'intervalle reste [limma 256/243] par suite d'une erreur de leurs sens, ni parce qu'il se rapproche beaucoup d'un*

autre intervalle dont la consonance est indiscutable (le demi-ton majeur). En effet, il est rare de rencontrer un musicien qui se trompe sur la sonorité des intervalles et des modes, ou, s'il y a erreur, c'est de la part de théoriciens peu sûrs dans la pratique. Mais lorsque, chez beaucoup de peuples, les musiciens habiles et connaissant les règles de la pratique musicale sont d'accord, l'erreur n'est pas possible. C'est ainsi que dans la musique de peuples très différents, vivant dans des milieux très éloignés, ne commerçant pas entre eux, s'ignorant avant d'appartenir à l'empire arabe, nous rencontrons l'emploi du reste. [...] Quant à l'autre intervalle qui se rapproche du reste, c'est celui dont les degrés extrêmes, grave et aigu, ont pour rapport 1+1/15 (demi-ton majeur). Sa consonance est si évidente qu'elle est acceptée par tous; elle est supérieure à celle de l'intervalle reste, autant que, pour les personnes, la beauté naturelle est supérieure à celle qui est due aux parures et aux vêtements. Ce que nous venons d'expliquer est facile à constater, surtout quand ces intervalles sont entendus au cours d'une composition musicale. (al-Fārābī II 68-69)

Es stellt sich die Frage, ob das Gehör der damaligen Musiker so empfindlich war, daß sie den Unterschied zwischen 256/243 und 16/15, der ein Koma (81/80, 21.5 cents) beträgt, beim Zusammenklang hören konnten. Ein Zeugnis von Πτολεμαῖος ist bei dieser Frage hilfreich. Er versichert uns nämlich, daß man ein Tetrachord mit einem Leimma an Stelle des großen Halbtons gebrauchte (9/8, 9/8, 256/243 statt 10/9, 9/8, 16/15), eben weil der Unterschied zwischen Leimma und großem Halbton so klein sei, daß er überhört werden könne: ἀρμόζονται δὲ ἕτερον γένος συνεγγίζον μὲν ἐκείνῳ, πρόχειρον δ' ἄλλως· δύο γὰρ ποιοῦσι τοὺς ἡγουμένους τόνους καὶ τὸ λουπόν, ὡς μὲν αὐτοὶ νομίζουσιν, ἡμιτόνιον, ὡς δὲ ὁ λόγος ὑποβάλλει, τὸ καλούμενον λεῖμμα. προχωρεῖ δ' αὐτοῖς τὸ τοιοῦτο διὰ τὸ μηδενὶ ἀξιολόγῳ διαφέρειν μήτε τὸν ἐν τοῖς ἡγουμένοις τόποις λόγον τὸν ἐπὶ ἡ' τοῦ ἐπὶ θ', μήτε τὸν ἐν τοῖς ἐπομένοις τὸν ἐπὶ ιε' τοῦ λεύματος. διόπερ ἐν οὐδετέρῳ τῶν ἐκκεμένων γενῶν συνίσταται τις ἀξιόλογος προσκοπή καταχρωμένων αὐτῶν ἐπὶ μὲν τοῦ συντόνου διατονικοῦ τῷ τε ἐπὶ ἡ' ἀντιτοῦ ἐπὶ θ' κατὰ τὸν ἡγούμενον τόπον καὶ τῷ λεύματι ἀντιτοῦ ἐπὶ ιε' κατὰ τὸν ἐπόμενον τόπον, ἐπὶ δὲ τοῦ ἑναρμονίου τῷ τε δις ἐπὶ ἡ' ἀντιτοῦ ἐπὶ δ' κατὰ τὸν ἡγούμενον τόπον καὶ τῷ λεύματι πάλιν ἀντι τοῦ ἐπὶ ιε' κατὰ συναφοτέρους τοὺς ἐπομένους λόγους. [Πτολεμαῖος, 39; 16-40; 81]

An die Seite des schon behandelten diatonon syntonon, [...] stellen sie auch ein anderes Tongeschlecht, das jenem nahe kommt, überdies handlich liegt. Die zwei höchsten «Intervalle» machen sie zu Ganztönen und das übrige zu einem Halbton, wie sie selber glauben, wie die theoretische Berechnung aber lehrt, zu einem Leimma. Dieses

«Tongeschlecht» wird von ihnen verwendet, weil sich weder der höchste Ton im Verhältnis von 9:8 von 10:9 nennenswert unterscheidet, noch der tiefste im Verhältnis 16:15 vom Leimma. [...] Daher entsteht in keinem der vorliegenden Tongeschlechter eine nennenswerte Störung, wenn sie im diatonon syntonon 9:8 anstatt 10:9 für das höchste Intervall verwenden und das Leimma anstatt 16:15 für das tiefste, im enharmonischen aber (9:8)x(9:8) statt 5:4 für das höchste Intervall und das Leimma anstatt 16:15 für die beiden tiefsten zusammen. [Übers. Düring, SS]

Die Aussage von Πτολεμαῖος steht in direktem Widerspruch zu al-Fārābī's Behauptung. Al-Fārābī äußert sich aber sehr ausführlich über diesen Punkt und betont ausdrücklich, daß es sich um einen in der Praxis hörbaren und wichtigen Unterschied handele, und nicht um bloße theoretische Spekulation. Deshalb möchte ich, von der heutigen Praxis ausgehend, einen Deutungsvorschlag wagen. Mit konsonant meint al-Fārābī an dieser Stelle den Wohlklang im melodischen Sinn, d.h., daß der große Halbton nach seiner Meinung in der Melodie deutlich schöner klingt als das Leimma. Dabei geht es nicht um den unterschiedlichen Grad von Schwingungen, die beim Zusammenklingen von zwei Tönen im Abstand etwa eines Halbtons hörbar sind, sondern um die unterschiedliche Größe von zwei melodischen Intervallen. Das primäre Tetrachord in der griechischen sowie der türkischen Musik heute ist das des μαλακὸν διάτονον (*uşşak* Tetrachord), bei dem der Halbton mindestens 16/15, meistens aber noch größer ist. Ein Tetrachord mit engerem Halbton ist auch in Gebrauch (Tetrachord des τριτός, *çargāh* Tetrachord); theoretisch ist der Halbton bei diesem ein Leimma. Die zwei Tetrachorde werden streng unterschieden. Ein erfahrener Musiker könnte sie kaum verwechseln, obwohl der Unterschied des entscheidenden Intervalls, des Halbtons, sehr klein ist. Die "evidente" Konsonanz des großen Halbtons nach al-Fārābī könnte ein Zeichen der Präferenz für das *uşşak* Tetrachord auch in der damaligen Zeit sein. "Leimma" und "großer Halbton" sind hier eigentlich Stellvertreter für die zwei verschiedenen Halbtöne, durch welche sich diese Tetrachorde unterscheiden, in der Tat ist ihr Unterschied größer als der theoretische Unterschied zwischen Leimma und großem Halbton. Die falsche Gleichsetzung der kleinsten Sekunde im *uşşak* Tetrachord mit dem großen Halbton zu 16:15 ist bis heute immer wieder bei den Theoretikern aufgetreten (siehe Wright's (1978: 31-32) Besprechung der *wuṣṭā zalzal* bei Şafī al-Dīn). Der Widerspruch von al-Fārābī zu Πτολεμαῖος ist also durch einen typischen Fehler in der Beschreibung des Unterschiedes der zwei Tetrachorde verursacht: der Unterschied, den al-Fārābī meint, ist nämlich größer als der, den er durch die Zahlen angibt, und kann deshalb nicht wie im von Πτολεμαῖος beschriebenen Fall überhört werden.

Dissonanz- und Konsonanzkriterien für Tonleitern bei Şafī al-Dīn

Wie bei al-Fārābī so ist auch bei Şafī al-Dīn eine Interpretation des Begriffs σύμφωνος bzw. *mulā'im* als "konsonant" im modernen harmonischen Sinn unverträglich. Wright (1978: 95-123) analysierte die Regel von Şafī al-Dīn für die Bestimmung der Konsonanz- und Dissonanzgrade von Tetrachorden, Pentachorden und Oktav-Tonleitern. Die von Şafī al-Dīn angeführten "Ursachen der Dissonanz" (*al-asbāb al-mūjiba li-l-tanāfur*) sind primär melodischer Art:

1. das Überschreiten der Grenze des Tetrachordes, z. B. durch drei Ganztöne - G A H c', oder vier Intervalle der Kategorie J;
2. das Kombinieren der drei Intervallkategorien T, J und B in einem Tetrachord;
3. das Stellen eines Intervalls der Kategorie B unterhalb eines Intervalles der Kategorie J;
4. das Aufeinanderfolgen von zwei Intervallen der Kategorie B (Wright 1978: 95).

Nur die erste dieser Regeln bezieht sich direkt auf ein im Zusammenklang häufig gebrauchtes Intervall - die Quarte -, doch selbst hier werden nicht unbedingt an erster Stelle die vertikal-harmonischen Eigenschaften der Tonleiter angesprochen. Die restlichen 3 Regeln sind Verbote von Sekundfolgen, die angeblich schlecht klingen. Sie sind also als melodische Regel anzusehen.

Neben diesen Regeln gibt Şafī al-Dīn zwei weitere Gruppen von Kriterien für die Bestimmung des Konsonanzgrades von Tonleitern an. Sie basieren auf dem Aufzählen der reinen Quartan, Quinten und Oktaven - also symphonischen Intervallen im engen Sinne - die zwischen den Tonstufen einer Tonleiter vorkommen. Die zwei Kriterien-Gruppen lauten:

ERSTE GRUPPE

- (a) konsonant (*mulā'im*): Tonleiter, die soviel konsonante Intervalle wie Tonstufen enthält (inklusive der Oktave);
- (b) dissonant (*mutanāfir*): Tonleiter, die eine der oben erwähnten Ursachen der Dissonanz enthält;
- (c) intermediär (*khafī al-tanāfur*): Tonleiter, die weniger konsonante Intervalle als Tonstufen enthält (Wright 1978: 97).

ZWEITE GRUPPE

- (a') konsonant (*kāmil f-i al-talā'um*): wie (a) oben;
 (b') dissonant (*zāhir al-tanāfur*): Tonleiter, bei der konsonante Intervalle nur zwischen den festen Tönen (G c f g) vorkommen;
 (c') intermediär (*mutalā'im*): Tonleiter mit weniger konsonanten Intervallen als in (b') (aber mehr als in (a')) (Wright 1978: 98).

Durch diese Regeln versuchte Šaḡī al-Dīn formale Kriterien für den Wohlklang der melodischen Typen zu geben, welche durch die Tetrachorde, Pentachorde und Tonleitern vertreten werden, und aus den möglichen Kombinationen von Intervallfolgen eine begrenzte Anzahl von musikalisch sinnvollen Tonleitern auszuwählen. Konsonanz bezieht sich also eindeutig nicht auf den Zusammenklang, sondern auf den melodischen Wohlklang.

Funktionelle Deutung der Intervallkategorien ὁμόφωνος, σύμφωνος, παράφωνος, ἐμμελής

Der antiken Theorie folgend, gliederten al-Fārābī und Ibn Sīna die Intervalle in drei Kategorien:

1. Große Intervalle (ὁμόφωνοι, Intervalle von absoluter Konsonanz): die Oktave und ihre Vielfachen;
2. Mittlere Intervalle (συμφωνοί, nach Ibn Sīna auch παραφωνοί, Intervalle "von ähnlichen Tönen"): die Quarte und die Quinte;
3. Kleine Intervalle (emmelische Intervalle, ἐμμελή, nach al-Fārābī "Intervalle von Modulation").
 (vgl. al-Fārābī, 100-101; Ibn Sīna 119-124; Πτολεμαῖος I 7)

Καρᾶς übernahm eine andere Unterteilung nach Theon von Smyrna (Θέων Σμυρναῖος): symphon sind Oktave, Quarte und Quinte, paraphon Terz und Sexte, diaphon Sekunde und Septime. Paraphon sind nach ihm Terz und Sexte "da sie beim Zusammenklang zwar als symphon klingen, aber ungeeignet als Systeme für den Aufbau der musikalischen Tonleiter und der Fortschreitung der Melodie 'κατὰ σύστημα' sowie der ἀρμογή (Stimmung) der Instrumente sind." (Καρᾶς 1982: A' 221). Dies trifft jedoch nicht zu, da sowohl die große als auch die kleine Terz als wichtigste Rahmenintervalle mehrerer Modi dienen und weiterhin beim Stimmen von Instrumenten wie dem *Kanun* gebraucht werden. Die Bezeichnung der kleinen Intervalle als "Intervalle von Modulation" dürfte zu anderen Deutungsversuchen anregen.

Wie oben erwähnt, wiederholt sich in der griechischen Kirchenmusik die Reihe der μαρτυρία der ἤχοι und der Bezeichnung der Tonstufen im Abstand der Quarte oder der Quinte. Dies gilt aber nicht für die Sekunde und die Terz: beim Fortschreiten um diese Intervalle gelangt man auf eine andere Tonstufe des Tetrachords und daher auf den Grundton eines anderen ἤχος. Das bedeutet, daß die Konstruktion der Tonleiter aus Tetrachorden im Quart- und Quintabstand eine strukturelle Zusammengehörigkeit der symphonischen Töne impliziert. Wie später erläutert werden soll, impliziert das Setzen derselben Martyria auf zwei Töne, die nicht in der Quart- oder Quintbeziehung des Tetrachordaufbaus der Tonleiter stehen, eine Modulation. Die Bezeichnung "Intervalle von Modulation" könnte also auf zwei Merkmale des Tonsystems hinweisen:

1. Töne im Abstand der Quarte oder der Quinte dienen als Grundtöne desselben Modus oder seines verwandten (κύριος - πλάγιος), Töne im Abstand der emmelischen Intervalle aber nicht.
2. Die Transposition eines Tetrachords um ein emmelisches Intervall bedeutet eine Modulation.

Es gibt in der nachbyzantinischen Musiktheorie auch ein σύστημα κατὰ διφωνίαν, bei dem sich die μαρτυρία in der Terz wiederholen. Dieses σύστημα wird in der Lehrschrift des Codex EBE 968 fol. 180v. - 183r.) und in den κανόνια anderer Schriften belegt. Chrysanthos folgte dieser Tradition, indem er die Tonleiter des δεύτερος durch die Wiederholung von einer aus kleiner und übermäßiger Sekunde bestehenden Terz (einem "Trichord" statt einem Tetrachord oder Pentachord) konstruierte (Χρυσάνθος 1832: 106; siehe auch Καρᾶς 1982 A' α-β). Diese Tonleiter ist fiktiv - man kann den δεύτερος nicht so singen - aber sie zeigt, daß man in diesem Modus im Terzabstand auch eine "Ähnlichkeit" der Töne empfand. Die Ursachen für diese Tatsache können einerseits in der Ähnlichkeit der Intervallfortschreitung in der Terz (großes Intervall - kleines Intervall, großes Intervall - kleines Intervall etc.) und andererseits im Terzabstand der Haupttöne des δεύτερος ((h) - g - e - (c)) gesucht werden.

Zusammenfassend ist zu bemerken, daß hinter den abstrakt anmutenden Intervallkategorien der Ansatz einer funktionalen Konzeption der Intervalle und Tonstufen in der Melodie zu erkennen ist, sowohl in der griechischen als auch in der arabisch-persischen Musiktheorie. Dieser Ansatz wird durch die μαρτυρία Zeichen der ἤχοι, und das System der ἤχος Bezeichnungen sowie der παραλλαγή (Tonstufenbezeichnung und Solfège) der byzantinischen Musik ergänzt (s. Kapitel "Tonleiter"). Diese

reflektieren nicht nur die relative Lage der $\eta\chi\omicron\iota$, sondern implizit auch das, was aus moderner analytischer Sicht die primären Tonräume der Modi sind. Auf diese Einsicht stützen sich auch die analytischen Betrachtungen im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

Die Konsonanz- und Dissonanzkategorien von Kantemir

Kantemir stellt in seinem Musiktraktat eine detaillierte Typologie der Konsonanzen und Dissonanzen vor. Wie die oben vorgestellten Typologien zeigt sie einen Ansatz, der die "vertikalen" und "horizontalen" Gesichtspunkte kombiniert. Bei Kantemir's Typologie wird es am deutlichsten, daß Konsonanz und Dissonanz in dieser theoretischen Tradition eine umfassende Lehre des musikalisch Wohlklingenden und Passenden ist. Hier wird der Gegensatz zu den Konsonanz- und Dissonanzbegriffen der westlichen Harmonie- und Kontrapunktlehre, die sich vorwiegend auf das Vertikale begrenzen, offensichtlich. Weiterhin sind Parallelen zu den oben vorgestellten Typologien arabischer und persischer Theoretiker zu bemerken. Die Konsonanz- und Dissonanzkategorien von Kantemir (nach Popescu-Judet 1981: 155-156) lauten folgendermaßen:

1. Konsonanz

Erste Konsonanz

Die Oktave.

Zweite Konsonanz

Die Quarte.

Dritte Konsonanz

Der Ganzton.

Vierte Konsonanz

Die kleine Sekunde (Halbton).

Fünfte Konsonanz

Anwesend in Kompositionen in einem oder auch mehreren Modi (*nakış, peşrev, semâ*). Mit anderen Worten ist Konsonanz in einer Komposition gegenwärtig, wenn sie nach der Regel der Modi konstruiert ist. Die Regel der Modi (die Reihenfolge der Haupttöne und Endtöne, die in den verschiedenen Abschnitten zu verwendende Tonleiter und Intervall-

module) bestimmen also harmonisch klingende und zusammenpassende melodische Strukturen und sind die Voraussetzung für die Erzeugung von wohlklingenden Kompositionen.

2. Dissonanz

Dissonanz entsteht im allgemeinen wenn Töne fremd zu den Tönen der *makamlar* oder der modalen Module (Tonleiterabschnitte, Intervallgebilde) angewendet werden.

Erste Dissonanz

Entsteht, wenn man die Tonhöhen der Tonstufen eines Modus nicht korrekt intoniert.

Zweite Dissonanz

Entsteht, wenn man die Intonation der Töne nicht richtig aushält.

Dritte Dissonanz

Entsteht, wenn eine Tonleiter nicht richtig intoniert wird (falsche Stimmung der Töne einer Tonleiter).

Vierte Dissonanz

Entsteht bei der instrumentalen Aufführung, wenn der Musiker die Töne seines Instrumentes nicht korrekt mit den Tönen der anderen Instrumente harmonisiert (falsche Stimmung des Instruments).

Fünfte Dissonanz

Entsteht, wenn in einer Suite von Stücken inkompatible Modi angewendet werden (Modi mit verschiedenen Grundtönen, außer wenn ihre Grundtöne im Oktavverhältnis stehen).

3. Konsonanz und Dissonanz der Töne (Tonstufen)

Berstimmte Kombinationen von vollkommenen Tonstufen (diatonische Tonstufen, s. unten, Kapitel Tonstufen, $\eta\chi\omicron\iota$ und *makamlar*) und unvollkommenen Tonstufen (chromatischen Tonstufen) sind wohlklingend, während andere dissonant klingen und zu vermeiden sind. Dies wird am Beispiel des *taksim* gezeigt. Bei dieser Art von Improvisation geht es um die Befolgung der modalen Regel eines *makam* und, wenn in mehrere *makamlar* moduliert wird, um die gewandte, bruchlose Modulation. Um das zu können, muß der Musiker die konsonante von den

dissonanten Tonkombinationen unterscheiden können. Die im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit vorgestellten Tonräume und Felder können als Tonkombinationen im Sinne Kantemirs verstanden werden.

4. Konsonanz und Dissonanz der Modi

Diese Art von Konsonanz und Dissonanz ist hauptsächlich mit den Haupttönen bzw. Ebenentönen der Modi verbunden. Im Prinzip tendieren die Modi dahin, einen bestimmten Ebenenton als Hauptton zu bewahren, d. h. die Melodie dreht sich um diesen Hauptton und kehrt zu ihm zurück. Spezifische Modi mit chromatischen Tonstufen weisen eine Affinität zu besonderen Ebenentönen und eine Aversion gegen andere auf. Auch kombinierte Modi haben eine Affinität bzw. Aversion zu bestimmten modalen Strukturen.

5. Verwandlung der Dissonanz in Konsonanz durch die Modulation

Die Anwendung der Modulationstechnik kann die Dissonanz von bestimmten Modus- oder Tongebilde-Kombinationen zur Konsonanz verwandeln, indem sie auf kunstvolle Weise Übergänge und Verbindungen zwischen denen erfindet. Es gibt Kompositionen, die auf diese Weise durch alle Modi modulieren (*küllü kulliyât*). Solche Stücke sind auch heute in der türkischen Musik unter dem Namen *kâr-i natik* bekannt. In der griechischen Kirchenmusik gibt es ähnliche durch alle 8 ἤχοι modulierende Stücke, die daher ὁκτάηχα (μαθήματα) genannt werden und als Meisterstücke der Kompositionstechnik gelten. Ein solches ist das ὁκτάηχον θεοτοκίον von Πέτρος Μπερεχέτης (s. Transkriptionsbeispiel 3.).

Abschließend ist zu bemerken, daß die Konsonanz- und Dissonanztypologie von Kantemir einer modernen Ebenenton- und Tonraumlehre am nächsten kommt. Insbesondere können die Punkte 3. und 4. als Versuche zur Bestimmung der gebräuchlichen wohlklingenden Felder und Tonräume einerseits und der wohlklingenden Felder- und Ebenentonkombinationen andererseits verstanden werden.

TONLEITER

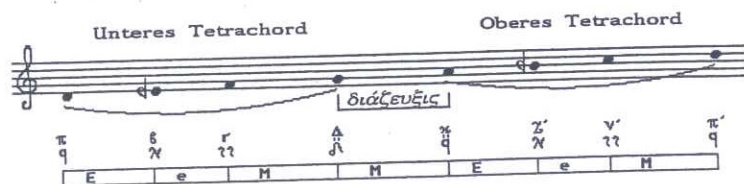
Tonlelersysteme in der griechischen Musiktheorie

Probleme der Rekonstruktion und Schilderung

Das Feststellen einer Grundtonleiter der griechischen Kirchenmusik ist ein problematisches Unternehmen, denn als rein vokale Musik unterliegt sie nicht dem Zwang einer Festlegung der Tonstufen und Intervalle. Daher hat sich seit byzantinischen Zeiten ein System der Notation und Theorie gebildet, das nicht auf absoluten Tonstufen basiert, sondern auf der relativen Position der Tonstufen zueinander. Die Melodie wird durch Intervallzeichen notiert. Die Intervallzeichen zeigen in einer notierten Melodie jeweils das Intervall zwischen dem zu singenden Ton und dem vorangehenden Ton. Am Anfang der Melodie sowie zwischen melodischen Abschnitten oder Phrasen stehen μαρτυρίαί (Signaturen). Es scheint, als ob die μαρτυρίαί bestimmte Tonstufen auf einer Tonleiter zeigen, doch ihre genaue Funktion ist anders. Die μαρτυρίαί bestimmen die anzuwendende Intervallstruktur (etwa: das Tetrachord, Pentachord etc.), welche die genauen Intervalle zwischen den Tonstufen definiert, sowie den Tonraum der den Kern des ἤχος bildet. Die Bezeichnung der Töne durch Namen und entsprechende Notationszeichen (μαρτυρίαί, Signaturen) richtet sich nicht nach einem fixierten Schema, sondern ist letztlich von der melodischen Struktur abhängig. Dieselbe Tonstufe kann κύριος oder πλάγιος genannt werden oder die Bezeichnung eines anderen Modus annehmen, abhängig vom Bezugston, nach dem er bezeichnet wird, und von der Intervallstruktur der Melodie. Diese Beschaffenheit der traditionellen Musiktheorie hat auch ihre praktischen Zwecke und daher auch positive Seiten für das Musikverständnis: die relationale Bezeichnung der Töne ist für den Sänger ein Schlüssel für die Erfassung der modalen Phänomene, die er unabhängig von ihrer Tonhöhenlage erkennen und wiedergeben kann.

Die Tonleiter der *ὀκτώηχος*

Die Aussagen der Lehrschriften und deren Beispiele zur Erläuterung des Tonsystems lassen eine grundlegende Tonleiter ableiten. Schon Forscher wie Tillyard schlugen deswegen eine diatonische Tonleiter von einer Oktave vor und zeigten wie jede ihrer Tonstufen durch eine *μαρτυρία* gekennzeichnet werden kann (Tillyard 1918: 133-156).



Abbildung

Die zentrale Oktave der *ὀκτώηχος* nach Tillyard
(Mit chrysanthinischen *μαρτυρία*)

Dieses System ist eine Rekonstruktion des Systems der *ὀκτώηχος*, also der 8 diatonischen ἤχοι die seit den Anfängen der byzantinischen Musiktheorie bis heute den Kern des Tonsystems bilden. Es ist ein vereinfachendes Schema, das eine erste Ordnung der Modi ermöglicht. Daß es einigermaßen in Einklang mit der älteren byzantinischen Musiktheorie ist, bestätigt ein Diagramm bei 'Αγιοπολίτης (36).

Die Grundtöne der κύριοι ἤχοι sind theoretisch nach diesem System auf die Tonstufen des oberen Tetrachords situiert, während die Grundtöne der πλάγιοι auf denen des unteren Tetrachords liegen. Doch diese Anordnung ist nicht die einzige. In der späteren Zeit hat sich vor allem eine andere Organisation durchgesetzt. Die *ὀκτώηχος* dient also als Ausgangspunkt für die Schilderung des Tonsystems, enthält aber bei weitem nicht das ganze Tonsystem mit allen gebräuchlichen ἤχοι und Tonstufen. Gleichzeitig zum Modell der *ὀκτώηχος*, das mit seinen 8 ἤχοι eine achtsstufige Tonleiter im Umfang einer Oktave suggeriert, gab es seit den Anfängen der Theorie auch andere Systeme. Das wichtigste von denen ist nach den Tonartendiagrammen und Beispielen der Lehrschriften ein Quintensystem, das *τροχός* ("Rad") genannt wird. Es wird als System von angeschlossenen Pentachorden beschrieben, obwohl es auch als Erweiterung der *ὀκτώηχος* durch weitere getrennte Tetrachorde angesehen werden kann. Bekanntlich liegt auch dem arabischen Tonsy-

stem eine Quintenschichtung zugrunde, wodurch sich hier wieder eine Gemeinsamkeit zeigt. Auf dieser Struktur basierend, schlägt Καρὰς (1982: A' 231) als Basis des Tonsystems ein Gebilde aus zwei Pentachorden auf c vor.

Die Mehrdeutigkeit der Begriffe und Schilderungen der älteren theoretischen Schriften erschwert jeden detaillierteren Rekonstruktionsversuch. Es ist wichtig zu beachten, daß nicht ein einziges System die Grundlage des Tonsystems bildet, sondern stets mehrere Systeme gleichzeitig in Gebrauch waren. Dadurch wird das System der ἤχοι sehr komplex und kann nicht auf ein einziges Schema reduziert werden. Vielmehr sind mehrere Schemata gültig, die jeweils in einem anderen Kontext angewendet werden. Neben der *ὀκτώηχος* sind hauptsächlich noch zwei Arten von Systemen vorhanden: ein zweioktaviges System, das mit den Systemen der Antike sowie der türkischen Musik verwandt ist und Systeme, die durch die Transposition von Intervallmodulen von drei, vier oder fünf Tonstufen entstehen. Diese Systeme werden hier anschließend erläutert.

Die Tonleitersysteme des 'Αγιοπολίτης und des ἄσμα

Der Name 'Αγιοπολίτης (aus ἅγιος = heilig und πόλις = Stadt bzw. πολίτης = Bürger) dürfte das Tonsystem oder allgemeiner die Theorie der Kirchenmusik im Gegensatz zur profanen Musik bezeichnen. Im 'Αγιοπολίτης selber heißt es, daß dieser Traktat so benannt wird, weil er Texte oder Kompositionen von alten Heiligen enthält ('Αγιοπολίτης: 9). Dieser Name wurde dann für die Benennung von Traktaten über die Kirchenmusik gebraucht. Der hier als 'Αγιοπολίτης zitierte Traktat (ed. Raasted: 1983) ist der erste und wichtigste, aber nicht der einzige der unter diesem Namen bekannten Traktate.

Der 'Αγιοπολίτης ist die älteste erhaltene theoretische Schrift über die Kirchenmusik. Sie weist eine starke Verwandtschaft zum Anonymus Bellermani III auf (s. Konkordanz von Raasted, 'Αγιοπολίτης: 7). Eine genaue Datierung ist nicht möglich. Man darf jedoch annehmen, daß sich dieser Traktat auf das Tonsystem der Kirchenmusik etwa vor dem 15. Jh. bezieht. Er ist eine wichtige Quelle für viele spätere Schriften.

Wie im Kapitel "Tetrachord" erklärt wurde, schildert der 'Αγιοπολίτης ein Tonsystem von 10 ἤχοι, von denen wahrscheinlich die 8 auf einer diatonischen Tonleiter basieren und die anderen 2, *νανά* und *νανωνά*, in diesen diatonischen Rahmen nicht passen. Neben diesen 10 ἤχοι schildert aber der 'Αγιοπολίτης auch ein zweites System von 16 ἤχοι. Er berichtet hierzu, daß die 10 ἤχοι "im 'Αγιοπολίτης", während die 16 "im ἄσμα" ge-

sungen werden (Ἀγιοπολίτης: 14). Der Unterschied von Ἀγιοπολίτης und ᾄσμα in diesem Zusammenhang ist nicht klar. Da ᾄσμα "Gesang" bedeutet, könnte hiermit eine kunstvolle Tradition gemeint, die Elemente des profanen Gesangs (im Gegensatz zum religiösen "heiligen" Gesang des Ἀγιοπολίτης) enthält. Die 16 ἤχοι des ᾄσμα werden von den 4 κύριοι ἤχοι abgeleitet. Von den 4 κύριοι entstehen 4 πλάγιοι, von den πλάγιοι 4 μέσοι und von den μέσοι 4 φθοραί. Κύριοι, πλάγιοι, μέσοι und φθοραί sind also hier zusammenhängende ἤχοι.

Die Aussagen des Ἀγιοπολίτης lassen kein klares Bild der Tonleiter und Beziehungen der ἤχοι entstehen. Die Anzahl der ἤχοι des ᾄσμα ist ein Hinweis, daß hier ein erweitertes System beschrieben wird. Möglicherweise bedeutet die Zahl 16, daß es sich um ein System von 2 Oktaven handelt, das Doppelte von der ὀκτώηχος. 16 diatonische Tonstufen machen zwei Oktaven und eine Sekunde aus, also eine Sekunde mehr als das griechische σύστημα τέλειον. Dies entspricht genau dem Umfang der türkischen Grundtonleiter nach den älteren Traktaten (s. unten). Es bleibt dennoch unklar ob diese Übereinstimmung der Zahlen zufällig ist, oder ob es sich beim ᾄσμα tatsächlich um die Grundtonleiter einer alten (profanen und wahrscheinlich auch instrumental) Musikgattung handelt, die mit der arabischen und persischen Tradition verwandt ist. In diesem Zusammenhang sei als weiterer Hinweis auf diese Möglichkeit bemerkt, daß Κύριλλος auch 16 Tonstufen als Basis des Tonsystems der profanen Musik nennt:

Ἐν τίνι τὴν ἀπόδειξιν σαφεστέραν ἢ ἔξω μουσικῇ ἔχει;
Ἐν τῷ παρ' αὐτοῖς λεγομένῳ ταμπουρίῳ.
Πόσους περδές περιέχει τὸ ταμπούριον;
Μετὰ τοῦ ἴσου, ἦτοι τοῦ ἀνεωγμένου περδὲ ἕξ καὶ δέκα.
Πόσοι ἄλλοι περδές φύονται μεταξύ τούτων;
Εἴκοσι καὶ εἴς. (Κύριλλος: 102)

"Worin liegt die deutlichste theoretische Grundlage der profanen Musik? In dem bei denen [den Osmanen] *tanbur* genannten [Instrument]. Wieviele *perde* [Bünde, Tonstufen] hat das *tanbur*? Zusammen mit dem ἴσον, dem offenen *perde* [der Tonstufe der offenen Saite], sind es sechzehn. Wieviele andere *perde* entstehen zwischen denen? Einundzwanzig."

Es ist sicher, daß Κύριλλος nicht von Kantemir abschreibt. Auch ist es zweifelhaft, ob Κύριλλος den Traktat von Kantemir kennt, da keine Stellen ein Abhängigkeitsverhältnis ableiten lassen. Es ist also wahrscheinlich, daß Κύριλλος einen in der Theorie der "profanen" Musik weitverbreiteten Tatbestand schildert, den auch Kantemir in seinem Traktat adnotiert. Ob diese "deutlichste theoretische Grundlage" bis zu-

rück ins Mittelalter reicht und mit der Grundtonleiter des ᾄσμα gleich ist, muß jedoch hier noch offen bleiben. Ein eindeutiger Hinweis auf das σύστημα τέλειον in der Kirchenmusik wird im folgenden Abschnitt vorgestellt.

Das σύστημα τέλειον in der griechischen Kirchenmusik

Wenn man an beiden Enden der Oktave der ὀκτώηχος Tetrachorde anschließt, erhält man ein System von zwei Oktaven. Dieses System ist in der antiken Musiktheorie als σύστημα τέλειον (perfektes System) oder auch als σύστημα μεῖζον ἀμετάβολον (größeres unveränderliches System) bekannt (Zur Entstehungsgeschichte des σύστημα τέλειον, s. Vogel 1963: I 26f.). Der Anschluß von zwei Tetrachorden, bei denen der oberste Ton des tieferen Tetrachords mit dem untersten Ton des höheren gemeinsam ist, heißt συναφή, "Verbindung, Vereinigung". Bei der συναφή stehen die zwei Tetrachorde im Abstand einer Quarte, bei der διάζευξις stehen sie im Abstand einer Quinte.

Dieses System darf als erweiterte Grundtonleiter der Kirchenmusik bezeichnet werden. Es bietet sich für die Aufstellung der Entsprechungen zwischen den Tonstufen der griechischen und der türkischen Musik (s. Tonstufentabelle von Κύριλλος Μαρκαρανός am Ende dieses Kapitels).

Daß das zweioktavige System außerdem auch in der Musiktheorie der nachbyzantinischen Musik erhalten blieb, wenn auch nur im Hintergrund, beweist eine Stelle aus einem Traktat des 17.-18. Jh., die hier anschließend besprochen wird.

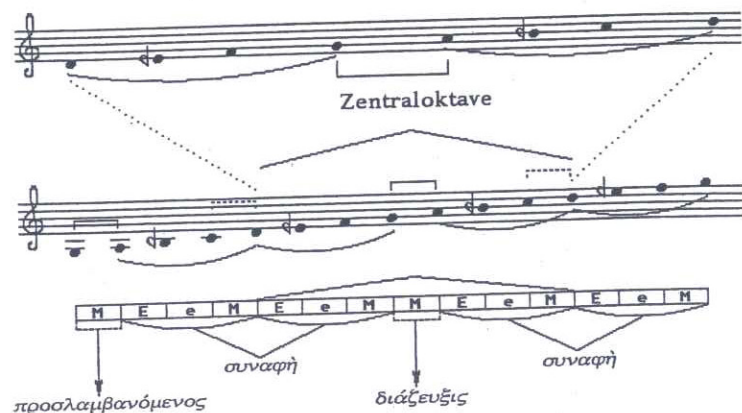


Abbildung
Das "große unveränderliche System"
als Grundtonleiter der griechischen Kirchenmusik

In einem Traktat aus dem Codex EBE 968 (17.-18. Jh.) befindet sich eine einzigartige Beschreibung des Tonsystems, die eindeutig eine Reminiszenz an das antike σύστημα τέλειον ist. Dieser Traktat unterscheidet sich von sonstigen Lehrschriften durch die Analogie zu einem mehrseitigen Kanon in Form von Tonleiterdiagrammen. Er enthält wichtige Angaben zur älteren Auffassung der ὀκτώηχος sowie zu seiner Erweiterung durch weitere Tonleitern, genannt κανόνια. Trotz seiner Seltenheit bestätigt dieser Traktat, daß die Beziehung der ὀκτώηχος und damit des griechischen Tonsystems zum antiken Tonsystem durchgehend erhalten blieb. Hier wird der Anfang der Lehrschrift besprochen. Dieser Abschnitt enthält mehrere Anspielungen auf antike musiktheoretische Begriffe, von denen sich in Zusammenhang mit dem Tonleiterdiagramm ein klarer Bezug auf das antike σύστημα τέλειον ableiten läßt.

Ἀρχή, μέση, τέλος και σύστημα πάντων τῶν σηµαδίων (εἶπεν ὁ ἀρχαῖος ποιητής [1]) τὸ ἴσον ἐστὶ· ὅχι τὰ ἴσα. Ἀσφαλῶς τήρησον τὸ λεγόμενον καὶ ἐπιμελῶς· καὶ μάθε τί ἴσον σοῦ λέγει μέ· τόσῃν ὀλίγῃν ἐρµηνεύειν. Γίνωσκε ὅτι ὁ κάθε εἰς ἡχος ἐν ἴσον φυλάττει· καὶ ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ ἴσον γεννᾶται ὀλίγον· ἀπόστροφος, καὶ ὅλαι αἱ φωναὶ ἀνιοῦσαι καὶ κατιοῦσαι· καὶ αὐτὸ τὸ ἴσον, ἔπειτα ἐκ τῆς αἰτίας τοῦ ἀντιθέτου ὁποῦ ἀνογνίσκει ὁ καθ' ἓνα τὸν τόνον

τοῦ ἡχου, καὶ ὁ πρῶτος ἡχος αὐτὸν ὁποῦ λέγοµεν ἔσω· ἔχει τὸ ἴσον εἰς τὴν μέσῃν τῆς φωνῆς τοῦ ἀνθρώπου· καὶ δύναται ὁ ἀνθρώπος ἂν εἶναι καλόφωνος, νὰ ψάλλῃ µάθηµα µὲ ἑπτὰ ἀνιοῦσαι, καὶ ἑπτὰ κατιοῦσαι, καὶ ἡ φωνὴ ἐκεῖνη λέγεται τελεία. (EBE 968: fol. 175v)

Es folgt eine kommentierte Übersetzung der einzelnen Sätze:

1. "Anfang, Mitte, Ende und σύστημα aller Zeichen (sagte der alte Meister) ist das ἴσον - nicht die ἴσα."

Der Satz ist gleich mit dem Anfang der am meisten verbreiteten Lehrschrift ("Παπαδική"). Er hat hier quasi die Funktion eines Zitats und zeigt dadurch die Absicht des Autors, diesen sehr bekannten und grundsätzlichen Passus tiefer zu erklären. Die Ausführungen der darauffolgenden Sätze bestätigen die Annahme, daß μέση und σύστημα in diesem Passus Andeutungen an die μέση (mittlere Tonstufe des Tonsystems) und das σύστημα (die Grundtonleiter) der antiken Musiktheorie sind. (Über das ἴσον als μέση s. auch Kapitel "Ton" der vorliegenden Arbeit.) "Anfang, Mitte, Ende" ist eine Anspielung auf den biblischen Begriff "Alpha und Omega", Anfang und Ende des Wesens; gleichzeitig aber könnte die Phrase "Anfang, Mitte, Ende und σύστημα" drei Töne im Oktavabstand bedeuten, die die Rahmentöne des zweioktavigen συστήματος τέλειον bilden.

Der Sinn des Zusatzes "nicht die ἴσα" bleibt rätselhaft. Möglicherweise unterscheidet hiermit der Autor das statische, globale ἴσον des συστήματος τέλειον von den dynamischen ἴσα der jeweiligen ἡχοι (hierzu vgl. auch weiter unten, Satz 3. sowie die Bedeutung von κύριος, Punkt 2.)

Der "alte Meister" ist eine symbolische Figur und steht für die älteren byzantinischen bzw. antiken theoretischen Quellen (Ἀγιοπολίτης?). Hiermit will der Autor des Traktats auf die Authentizität und Autorität seiner Ausführungen hinweisen.

2. "Behalte das Gesagte sicher und behutsam (mit Fleiß) und lerne, was er Dir über das ἴσον in derart knapper Auslegung vermittelt."

Der Autor will sich nun auf die Deutung des ἴσον konzentrieren und betont die Wichtigkeit dieser Lehre.

3. "Wisse, daß jeder ἦχος ein ἴσον bewahrt"

Das ἴσον wird als Grundton, d. h. als dynamische μέση jedes einzelnen Modus vorgestellt: Jeder ἦχος hat ein ἴσον, einen Grundton von dem aus seine Tonleiter zu intonieren ist. Diese Bedeutung des ἴσον wird auch durch eine zweite Bedeutung des Wortes ἴσον in der Kirchenmusik unterstützt: ἴσον heißt der den Kirchengesang begleitende vokale Bordun. Meistens wird das ἴσον-Bordun auf dem Grundton des jeweiligen ἦχος gesungen. Das ἴσον ist hier also der Grundton eines ἦχος sowie der Ton, auf dem sein Bordun zu singen ist.

3. "und von diesem ἴσον entsteht das ὀλίγον, der ἀπόστροφος und alle φωναὶ [Tonstufen], die aufsteigenden und absteigenden;"

Es wird die Entstehung der Tonleiter der ἦχοι durch das stufenweise Auf- und Absteigen oberhalb bzw. unterhalb des Grundtons erklärt. Der Terminus φωνή tritt in seiner sekundären Bedeutung als "Tonstufe" auf. Durch "aufsteigende Tonstufen" und "absteigende Tonstufen" werden die Tonstufen oberhalb und unterhalb des Grundtons bezeichnet. Die Deutung des ἴσον als Tonstufenzeichen wird auf zwei weitere grundlegende Intervallzeichen übertragen. Die Intervallzeichen ἴσον (Prim), ὀλίγον (Sekunde oberhalb des vorangehenden Tons) und ἀπόστροφος (Sekunde unterhalb des vorangehenden Tons) sind also hier Stellvertreter für den Grundton des ἦχος, die Tonstufen oberhalb des Grundtons und die Tonstufen unterhalb des Grundtons (s. Abbildung des Diagramms des σύστημα τέλειον aus derselben Schrift weiter unten).

4. "und dieses ἴσον ist das erste Öffnen des Mundes, mit dem jeder den τόνος [Referenz- oder Stimmungs-Tonhöhe] des ἦχος anfängt;"

Man fängt das Singen der Tonleiter eines ἦχος mit dem Grundton an. Hier fällt ein weiterer antiker Begriff auf: τόνος. Mit dem Wort τόνος, aus τείνειν = anspannen, ist die Tonhöhe des Grundtons gemeint, welche als Ausgangspunkt für die Stimmung bzw. das Intonieren beim Singen der übrigen Tonstufen des ἦχος dient.

5. "und beim ersten ἦχος, demjenigen den man ἔσω ["inneren", "tieferen"] nennt, liegt das ἴσον in der Mitte (μέση) des Umfangs der menschlichen Stimme;"

Der ἔσω πρώτος ist ein πρώτος ἦχος, dessen Grundton auf dem d (πα) liegt. Die Bezeichnung ἔσω ("inner" = in tiefer Lage) unterscheidet diesen ἦχος vom ἔξω πρώτος ἦχος, dessen Grundton eine Quinte höher auf a (κε) liegt. Dieser ἦχος wird nun als grundlegender ἦχος des Tonsystems vorgestellt. Mit "Mitte der menschlichen Stimme" ist figurativ die μέση der grundlegenden Tonleiter des Tonsystems. Dies zeigt das Wort μέση (= Mitte), eine Anspielung zur antiken μέση, der mittleren Tonstufe des σύστημα τέλειον.

Die Spezifikation "ἔσω πρώτος" zeigt, daß der um eine Quinte höhere Grundton des ursprünglichen πρώτος auch zur Zeit der Entstehung der Zeitschrift bekannt ist. Sie zeigt auch, daß die Verlagerung der Grundtöne der κύριοι nicht als schlichte Transposition dieser ἦχοι zu verstehen ist, sondern vielleicht mit der Entstehung oder Verbreitung von angepaßten Varianten der κύριοι verbunden ist.

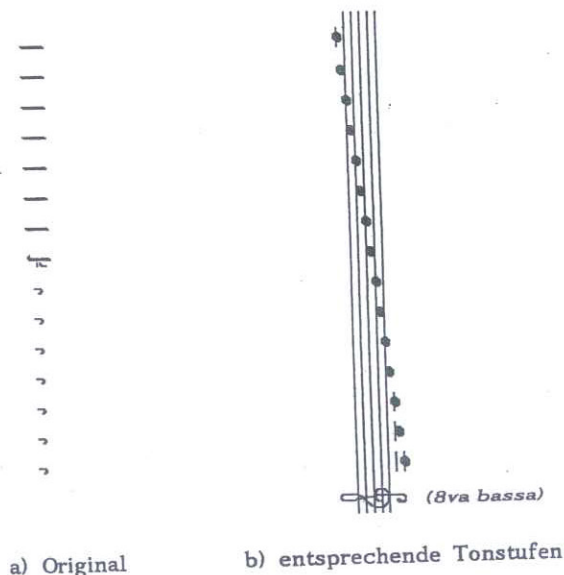
Das Tonleiterdiagramm und die Ausführungen des Traktats können nicht ohne Konflikte auf die Kirchenmusik angewendet werden. Der Grundton des ἔσω πρώτος liegt in der Kirchenmusik etwa eine Quinte oberhalb des tiefsten in der Melodie gebrauchten Tons, und nicht eine Oktave wie im Tonleiterdiagramm des Traktats. Weiterhin bietet sich der Ton a (bei der männlichen Singstimmeeine Oktave tiefer klingend: A), und nicht der Ton d als μέση des Systems, da sich dann die zwei Oktaven im Bereich einer ausgebildeten Tenor- oder Baritonstimm (A1-a) befinden. Dies bringt das System genau in der Tonhöhenlage der heutigen (türkischen) Gebrauchstonleiter. Es wird hier darauf verzichtet, weitere Spekulationen über die Bedeutung dieser Übereinstimmung aufzustellen.

6. "und wenn der Mensch eine gute Stimme hat, kann er eine Komposition mit sieben aufsteigenden und sieben absteigenden Stufen singen, und diese Stimme heißt τελέια [perfekt]."

Nachdem die Bedeutung von ἴσον als μέση ausreichend erläutert wurde, gibt der Autor nun eine rudimentäre Beschreibung des σύστημα τέλειον, das im Traktat durch die Abbildung auf der folgenden Seite dargestellt wird (s. Abbildung nächste Seite). Somit wird die im eröffnenden Satz des Traktats quasi rhetorisch angedeutete Beziehung von ἴσον zum σύστημα konkretisiert. Die Erklärung des Terminus τέλειον (perfekt) durch den Bezug auf eine gut ausgebildete Sängerstimme zeigt,

wie man in der byzantinischen und nachbyzantinischen Musiktheorie antike Begriffe mit halbem oder geringem Verständnis übernahm. Interessanterweise stehen die zwei zusammengehörenden Wörter σύστημα und τέλειον getrennt am Anfang und am Ende der Schilderung. Τελεία hat hier auch eine weitere bedeutende Assoziation: es bezeichnet die Gruppe der τέλειαι φωναὶ (perfekte Tonstufen, Tonstufen der diatonischen Tonleiter) im Unterschied zu den ἐφαρμέναι φωναὶ (alterierte Tonstufen, chromatische Tonstufen; s. hier oben, Besprechung des Begriffs φθορά).

Der korrekte Umfang des σύστημα τέλειον (zwei Oktaven), wird durch den Umfang der zu singenden Komposition angegeben (die sieben aufsteigenden und sieben absteigenden Tostufen bedeuten jeweils eine Oktave oberhalb und eine unterhalb des ἴσον, da sieben diatonische Tonstufen eine Oktave spannen). Μάθημα (wortlich: Lektion, Lehre) bezeichnet bestimmte ausgedehnte und kunstvolle Kompositionen der Kirchenmusik, die somit auch als Lehr- oder Musterstücke der Kompositionstechnik und des Gesangs gelten.



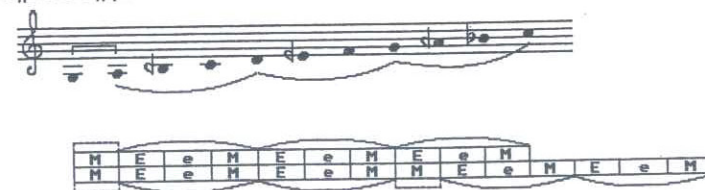
Abbildung

Das κανόνιον (Tonleiterdiagramm) der τελεία φωνή (σύστημα τέλειον)
aus EBE 986: fol. 176r.

Das σύστημα ἔλασσον

Das σύστημα τέλειον wird fast nie allein gebraucht, sondern in Verbindung mit anderen Gebilden. Darunter wäre erstens das σύστημα ἔλασσον zu nennen. Es besteht aus drei Tetrachorden in συναφή, also drei miteinander angeschlossenen Tetrachorden mit jeweils einem gemeinsamen Eckton. Das σύστημα ἔλασσον unterscheidet sich vom σύστημα τέλειον im Umfang sowie in der Stellung der Tetrachorde oberhalb des Zentraltons μέση (hier: g). Dadurch, daß der trennende Ganzton (διάζευξις) zwischen dem zweiten und dritten Tetrachord fehlt, steht das dritte Tetrachord um einen Ganzton tiefer als das entsprechende Tetrachord im σύστημα τέλειον. Durch die Abwechslung zwischen dem größeren und dem kleineren System bzw. zwischen συναφή und διάζευξις, wird also die Stelle eines Tetrachords in der Tonleiter verschoben. Anders als beim Gattungswechsel, wo nur die inneren, "beweglichen" Töne des Tetrachords geändert werden, bringt der Wechsel zwischen συναφή und διάζευξις eine Verschiebung des Bezugsrahmens der Intonation mit sich. Ein ganzes Tetrachord, mitsamt den "festen" Ecktönen, wird verschoben. Es erklingen neue Bezugstöne. Gattungswechsel und Systemwechsel sind zwei verschiedene Arten von Modulation von unterschiedlicher musikalischer Wirkung.

σύστημα συνημμένον



σύστημα τέλειον



Abbildung

σύστημα ἔλασσον - σύστημα τέλειον

Die zwei Systeme sind lediglich ein theoretisches Modell für die Schilderung der relativen Lage der Modi und der Änderung in der Lage der Tetrachorde durch den Wechsel von διάζευξις und συναφή. Man gebraucht in der Praxis meistens nur Abschnitte von diesen Systemen, die man auch in verschiedenen Lagen transponiert. Man vergleiche hierzu die Aussage der Lehrschrift von Codex EBE 968: Ἰδού ποιοῦμεν ἓνα κανόνιον δεκαεπτάχορδον τοῦ πρώτου, καὶ ὅλα τὰ στιχηρὰ καὶ παπαδικὰ, χειρουβικά, κρατήματα, καὶ εἰρμοί, καὶ ὅλα τοῦ πρώτου ἤχου τὰ ποιήματα εἰς αὐτὸ ἐρεῖνα νὰ εὐρῆς τοῦ καθ' ἑνὸς τὰ μέτρα. Ἄλλο δουλεύει μόνον ταῖς ὀκτῶ, τέσσαραις ἀνιούσαις καὶ τρεῖς κατιούσαις, ἄλλο τέσσαραις καὶ τέσσαραις, ἄλλο πέντε ἄνω καὶ πέντε κάτω, ἡ ἑπτὰ καὶ ἑπτὰ. Κανένα ποίημα δὲν εὐρίσκει νὰ τὸ δουλεύσει αὐτὸ τὸ κανόνιον, μόνον τὸ ἐκάμαμεν πλούσιον διὰ νὰ εὐρίσκει τοῦ καθενὸς τὸ μέτρον. Διατὶ ἄλλα παίρνουν περισσότερας ἀνιούσαις, καὶ ἄλλα κατιούσαις. Ἄν ἀρχέυσει τὸ ἴσον ὁ ποιητὴς ψηλά, κάμνει πολλὰς κατιούσαις, ἡ δὲ χαμηλά, κάμνει ἀνιούσαις, καὶ πάλιν στρέφει εἰς τὸ ἴσον. (EBE 968: 179v.-180r.)

"Hier schildern wir einen siebzehnseitigen Kanon des πρώτος; und erforschen auf diesem alle [...] Kompositionen des πρώτος, um deren Maße [= deren Ambitus und Lage] zu finden: ein Stück benutzt nur acht Tonstufen - vier oberhalb des ἴσον und drei unterhalb dessen - ein anderes fünf oberhalb und fünf unterhalb oder sieben und sieben. Man wird kein Stück finden, das den [ganzen] hier vorgestellten Kanon benutzt. Wir haben ihn nur reich [= vollständig, ausführlich] gemacht, damit man das Maß jeder einzelnen Komposition findet. Denn manche [Kompositionen] bekommen mehr höhere und andere mehr tiefere Tonstufen. Wenn der Komponist das ἴσον [den Grundton] hoch anfängt, macht er viele tiefere Tonstufen [= nimmt er viele Tonstufen unterhalb des ἴσον], wenn er aber das ἴσον tief anfängt, macht er höhere Tonstufen [= viele Tonstufen oberhalb des ἴσον] und kehrt wieder zum ἴσον zurück."

Der Grundton (ἴσον, μέση) eines ἤχος kann also in verschiedenen Gattungen auf unterschiedlicher Lage liegen, und dementsprechend wird ein anderer Abschnitt des Systems benutzt. Mit anderen Worten, das Tonsystem der griechischen Musik basiert nicht auf einer in der Tonhöhe fixierten Tonleiter, sondern auf der relativen Lage von hierarchisch gegliederten Tonstufen. Die Grundlage für die hierarchische Gliederung ist der Grundton, genannt ἴσον. Wegen dieser Beschaffenheit läßt sich das Tonsystem nicht leicht auf ein aus festen Tonstufen bestehendes Gebilde reduzieren. Denn in der Praxis bedeutet die Transposition des Grundtons eines ἤχος auch eine Änderung seines relativen Umfangs um den Grundton, also eine Änderung der modalen Charakteristika. Be-

trachtet man nun auch die möglichen Modulationen der transponierten ἤχοι in anderen ἤχοι, so entsteht eine große Vielfalt von Tonleitern. Geht man also vom Ansatz einer fixierten Tonleiter aus, so stößt man unvermeidlich früher oder später auf Verwirrungen und unentscheidbare Fragen. Die europäische, tonal fixierte Notation kann nur dann als Hilfsmittel herangezogen werden, wenn gründliche Kenntnisse des traditionellen relativen Systems und der Merkmale der ἤχοι in den verschiedenen Gattungen des Repertoires bestehen.

Συστήματα wiederholter Intervallmodule

Außer den oben erwähnten Systemen, spielen in der Kirchenmusik auch andere Tonleiterstrukturen eine wichtige Rolle, die nach dem Prinzip der Wiederholung derselben Intervallstruktur auf miteinander angrenzenden Lagen aufgebaut werden (s. frühe Beschreibungen bei Πλουσιαδηνός, Γαβριήλ u.a.). Diese sind:

Das σύστημα κατὰ τετραφωνίαν (Quintenkette), auch als τροχὸς (Rad) bekannt. Es findet vor allem im πρώτος und τέταρτος ἤχος Anwendung.



Σύστημα κατὰ τετραφωνίαν

Das σύστημα κατὰ τριφωνίαν (Quartenkette). Es findet vor allem im τρίτος ἤχος Anwendung.



Σύστημα κατὰ τριφωνίαν

Das σύστημα κατὰ διφωνίαν (Terzkette). Die Intervalle werden nicht im strengen Sinne wiederholt. Es wurde von der Struktur des Tonraums des δεύτερος postuliert, und führte zur falschen Definition der Tonleiter dieses ἤχος bei Χρύσανθος (s. Kapitel Tetrachord).



Σύστημα κατὰ διφωνίαν

Die Verwandtschaft dieser συστήματα mit den Tonräumen der ἤχοι und den μαρτυρίαί ist deutlich. In den μαρτυρίαί, im System der ἤχοι-Ableitungen und -Verwandtschaften sowie in den neugriechischen συστήματα und ihren Vorfahren, die κανόνια, sind die Grundzüge einer Theorie der Tonräume als Basis der ἤχοι erkennbar. Diese ist ähnlich mit der Klassifizierung der Modi und Tongebilde in der älteren persischen und türkischen Musiktheorie, wie hier unten gezeigt wird.

Die Gebrauchstonleiter der türkischen Musik

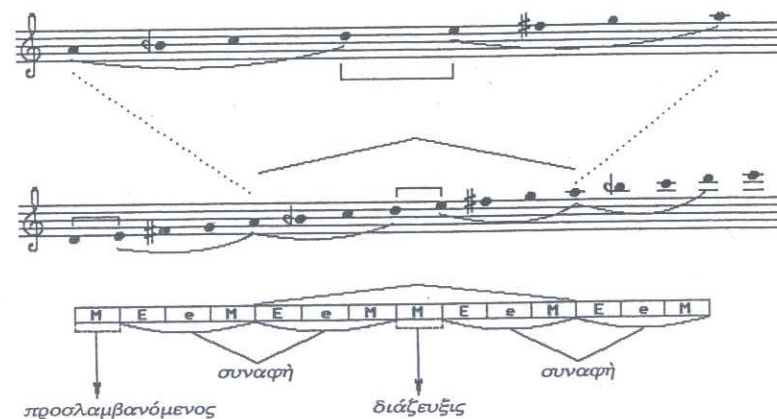
Die diatonische Grundtonleiter der türkischen Musik

Auch der arabisch-persischen Musiktheorie des Mittelalters diente das σύστημα τέλειον seit den frühen Stadien ihrer Entwicklung als Grundlage. Es hieß auf Arabisch *jamāat al-tāmma*. Nach Farmer haben Ziryāb im islamischen Spanien und Al-Kindī im Osten im 9. Jahrhundert der Laute eine fünfte Saite hinzugefügt, um das Musizieren in diesem System zu ermöglichen (Farmer 1960: 459). Doch bedingt durch die Instrumentalmusik wurde hier ein anderer Entwicklungsweg eingeschlagen als in der griechischen Kirchenmusik. Allmählich und nach wiederholten Versuchen wurde eine begrenzte Anzahl von Tonstufen festgelegt, in der man theoretisch alle beim Musizieren vorkommenden Tonhöhen unterbringen konnte. So eine Vorrichtung ist nützlich, wenn man die Beziehungen der Modi und die Modulation von einem Modus zu einem anderen auf einem Saiteninstrument mit Bündeln schildern will. Eigentlich ist jedes System dieser Art eine theoretische Abstraktion und ein Kompromiß, durch das Ordnung in der Vielfalt der Intonations-schattierungen geschaffen wird.

Die diatonische Grundtonleiter blieb bis in die Neuzeit als Basis des Tonsystems bestehen. Die Terminologie der osmanischen Musiktheorie

entspricht weitgehend zur griechischen Kirchenmusik bei der Unterscheidung von diatonischen Tonstufen und nicht-diatonischen Zwischenstufen. Dies zeigt die Unterscheidung von *temām perde* (vollkommenen Bündeln/Tonstufen) und *nā-temām perde* (unvollkommenen Tonstufen) oder *nīm perde* (Halbtönen) bei Kantemir (Popescu-Judet 1981: 113). Die *temām perde* ergeben eine diatonische Tonleiter im Umfang von zwei Oktaven und einer großen Sekunde. Die türkische Transnotation der Grundtonleiter liegt eine Quinte höher als die der Griechen sowie der Syrer und Araber. Der Ursprung dieser Konvention mag die der Anpassung der Lage der zweioktavigen Tonleiter an das instrumentale und vokale Musizieren sein (s. oben, zum σύστημα τέλειον in der griechischen Kirchenmusik). Ob diese Lage mit einer mittelalterlichen zweioktavigen Tonleiter der profanen Musik verbunden ist, muß dahingestellt bleiben.

Folgende Abbildung zeigt die diatonischen Tonstufen der zweioktavigen Tonleiter der türkischen Musik, um die Entsprechung zur Grundtonleiter der griechischen Musik zu verdeutlichen.



Die Menge der *temām perde* (vollständigen Bündel/Tonstufen) von Kantemir, als diatonische Grundtonleiter des türkischen Tonsystems

Die Tonleiter der arabisch-persischen Musik nach Κύριλλος

Κύριλλος unterscheidet auch zwischen Hauptbünden (diatonischen Tonstufen) und *nīm*-Bünden (Zwischentonstufen), wie Kantemir. In seinem Werk, das knapp einige Jahrzehnte nach dem von Kantemir entstand, gibt er jedoch eine größere Anzahl von *nīm*-Bünden an. Folgendes Zitat und die ihm angeschlossene Tabelle zeigen, wie er bei jeder diatonischer Sekunde der Grundtonleiter zwei *nīm perde* einführt, um eine unterschiedliche Intonation bei auf- und absteigender Melodiebewegung zu ermöglichen (ein Merkmal, das auch Kantemir erwähnt).

Τὰ δὲ δύο νήμα τῶν μεταξὺ τῶν δύο κυρίων περδέδων εύρισκόμενα τίνος εἰσὶ τοῦ κάτω περδέ ἢ τοῦ ἄνω;

Ἐκάτερον ἐτέρου, ἐν ἀναβάσει ὁ εἰς περδὲς ἐστὶ τοῦ κάτω καὶ ἐν καταβάσει ἐστὶν ὁ ἕτερος τοῦ ἄνω, τοιῷ δὲ τρόπῳ: (Cod. IEE 305, fol. 75v)

"Und die zwei *nīm*-[Bünde, bzw. Töne], welche sich zwischen den zwei Haupt-*perde* [Haupt-Bünden] befinden, zu welchem [der beiden] gehören sie, dem unteren *perde* oder dem oberen?

Mit jedem dieser beiden [*nīm*-Bünde] verhält es sich anders, beim Aufsteigen gehört der eine [*nīm*] *perde* dem unteren [Haupt-*perde*], und beim Absteigen der andere [*nīm-perde*] dem oberen [Haupt-*perde*], folgenderweise:"

Σύγκρισις τῶν νῦν σοχηπέδων, ὡς ἄλλοι εἰσὶν ἐν ἀναβάσει καὶ ἄλλοι ἐν καταβάσει

ἐν ἀναβάσει	ἐν καταβάσει
γεγκιάχ	τιζ χουσεινι
πὲς μπειατι	τιζ χισάρ
ἄσχιράν	τιζ νεβὰ
πὲς ἀτζέμ	τιζ χιτζᾶζ
ἄράκ	τιζ τζαργκιᾶχ
ραχαβι	τιζ μπουσελικ
ράστ	τιζ σεγκιαχ
ζιργκιουλὲ	τιζ ναχαβάνθ
ντουγκιαχ	μουχαιέρ
ζεμζεμέ	σεχναζ
σεγκιαχ	γκερτανιὲ
περτεικαραντουγκιαχ	ζαβιλ
τζαργκιᾶχ	ἔβιτζ
σεμπᾶς	χουζᾶμ
νεβὰ	χουσεῖνι
μπεῖατι	χισάρ
χουσεινι	νεβὰ
ἀτζέμ	χιτζᾶζ
ἔβιτζι	τζαργκιᾶχ
μαχούρ	μπουσελικ
γερτανιὲ	σεγκιαχ
ξηρευκέν	ναχαβάνθ
μουχᾶέρ	ντουγκιαχ
σουμπουλὲ	χουμαιοῦν
τιζ σεγκιαχ	ράστ
τιζ καραντουγκιαχ	γκεβέστ
τιζ τζαργκιᾶχ	ἄράκ
τιζ σεμπᾶ	ἀτζέμ ἄσχιράν
τιζ νεβὰ	ἄσχιράν
τιζ πειατι	πὲς χισάρ
τιζ χουσεῖνι	γεγκιαχ

Die Tonstufen der Profanen Musik nach Κύριλλος
(Cod. IEE 305, fol. 76r)

Vergleich der "nim şubeh", um zu zeigen, wie sie beim Aufsteigen anders sind als beim Absteigen

Aufsteigend		Absteigend
yegāh		tiz hüseinī
* pest beyati		tiz hisār
aşiran		tiz nevā
* pest acem		tiz hicaz
arak		tiz cargāh
k * rehāvī		tiz buselik
rast		tiz segāh
* zirgüle		* tiz nihavend
dügāh		muhayyer
* zemzeme		şehnaz
segāh		gerdaniye
* perde i karadügāh		* zavi
cargāh		eviç
k + sabā		* hüzzam
nevā		hüseini
k * beyāti		hisār
hüseini		nevā
acem		hicaz
eviç		cargāh
māhūr		buselik
gerdaniye		segāh
* zirefkend		k * nihavend
muhayyer		dügāh
sünbule		* hümayun
tiz segāh		rāst
* tiz karadügāh		geveşt
tiz cargāh		arak
k + tiz sabā		acem aşiran
tiz nevā		aşiran
k * tiz beyāti		pest hisār
tiz hüseinī		yegāh

* = kommt in der zeitgenössischen Musiktheorie als Tonstufenname nicht vor.

k = Wird von Kantemir als Name für die gleiche Tonstufe angewendet.

+ = kommt bei Karadeniz als Tonstufenname vor.

Die nim-Zwischentöne wurden in abwärtsgehender Bewegung durch das Zeichen ^ bzw. in aufwärtssteigender durch das Zeichen v angegeben, da sie hypothetische Zwischentöne sind, deren genaue Position unbekannt bleibt.

Die Tonstufen der Profanen Musik nach Κύριλλος (Übersetzung)

q̇	Τιζ χουσεϊνι
q̇	Τιζ Νεβᾶ
q̇	Τιζ τζαργκιᾶχ
q̇	Τιζ σεγκιᾶχ
q̇	Μουχαγιέρ
λ q̇	Γκερδανιῆ
z' λ	'Εβιτζ
λ q̇	q̇ Χουσεϊνι
q̇	q̇ Νεβᾶ
q̇	Τζαργκιᾶχ, ἐλάχισος.
λ τος	Σεγκιᾶχ, ἐλάσσων.
q̇	q̇ Διουγκιᾶχ, μειζων καὶ ἀρχή τῶν λ. Μακαμίων καὶ τῶν καθ' ἡμᾶς ἤχων.
λ q̇	q̇ 'Ράστ
λ q̇	q̇ 'Αράκ
λ q̇	q̇ 'Ασπράν
λ q̇	q̇ Γεγκιᾶχ

Entsprechungen der Tonstufenbezeichnungen der griechischen Kirchenmusik und der ἑξωτερικὴ μουσικὴ bzw. der türkischen Kunstmusik.

(Abbildung von Κηλιτζανίδης 1881: 24)

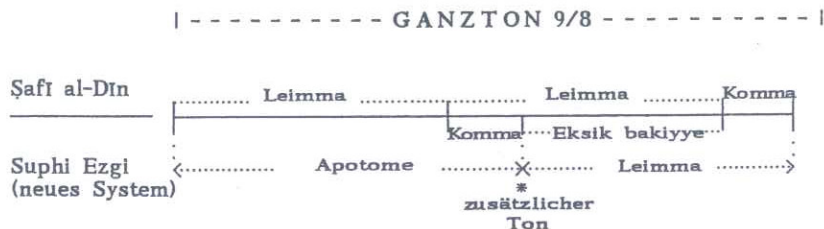
17-, 24-, und 41-stufige Gebrauchstonleiter

Von ausschlaggebender Bedeutung in der Entwicklung einer einheitlichen Gebrauchstonleiter war die 17tönige Tonleiter von Şafî al-Dîn. In einem Versuch, die verschiedenen Bundeinteilungen zu vereinheitlichen, kam Şafî al-Dîn wieder zum Gebrauch von Minimaleinheiten (vgl. Manik 1969: 57). Durch eine Quintenschichtung über 17 Töne schuf er ein System, in dem die Oktave durch eine Reihe von Leimmas (256/243, ca. 90.22 Cent) und pythagoreische Kommas (531441/524288, ca. 23.46 Cent), im Schema:

l l k - l l k - l - l l k - l l k - l - l l k

geteilt wird (Manik 1969: 69; 81f).

Das System von Şafî al-Dîn hat die folgende Musiktheorie stark geprägt. Das offizielle System in der Türkei heute kann als eine Erweiterung des Systems von Şafî al-Dîn angesehen werden, dem eine weitere Tonstufe innerhalb jedes der in Leimma-Leimma-Komma unterteilten Ganztöne hinzugefügt wurde (die zusätzliche Tonstufe wird in folgender Abbildung mit * markiert). Als Vorläufer dieses Systems darf das System von G. Toderini angesehen werden (Popescu-Judet 1981: 114). Die Anzahl der Tonstufen pro Oktave schwankt bei den älteren Theoretikern von 14 bis 24. Die Benennung der Tonstufen ist ebenso unterschiedlich, da man sowohl arabische als auch persische Namen gebraucht.



Es sind nun innerhalb jedes Ganztons drei weitere Tonstufen enthalten statt nur zwei wie bei Şafî al-Dîn. Die Anzahl der Tonstufen pro Oktave ist von 17 auf 24 erhöht. Dies hat im 19. Jahrhundert zur falschen

Auffassung geführt, daß das türkische Tonsystem vom arabischen grundsätzlich verschieden sei (vgl. Rauf Yektâ 1922: 24 f.). Doch selbst 24 Tonstufen reichen nicht, um alle für die Praxis wesentlichen Intervalle darzustellen. Das System von Ekrem Karadeniz' (1982) hat 41 Tonstufen in der Oktave. Dieses System ist allgemein nicht in Gebrauch, doch es enthält Angaben über wichtige Intervalle, die in der Theorie von Ezgi-Arel nicht speziell notiert werden.

ἤΧΟΙ UND MAKAMLAR

Probleme der Beschreibung und Klassifizierung der Modi

Kategorien der Modi

Sowohl dem griechischen als auch dem türkischen Tonsystem liegen Systeme der Klassifizierung der Modi zugrunde, die strukturelle Gemeinsamkeiten und Abhängigkeiten zwischen den Modi ausdrücken. In der griechischen Musiktheorie werden die Modi einer solchen Gruppe traditionell als Zweige (Varianten) eines der vier primären ἤχοι (πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, und τέταρτος) aufgefaßt. (Die Bezeichnung κλάδοι = "Zweige" wird von Κώνστας, fol. 67f. sowie von Καρᾶς, 1982: A' 294 gebraucht. Sie weist eine wahrscheinlich zufällige Ähnlichkeit zum persischen *shu'ba* auf, wie hier unten im Abschnitt "Bezeichnungen der Zweige und Relationen der ἤχοι" erläutert wird.) In der türkischen Musiktheorie haben die *makamlar* zwar unabhängige Namen, sie werden aber in den theoretischen Werken zu Gruppen zusammengeführt. Weiterhin gliedert sowohl die griechische als auch die arabische, persische und türkische Musiktheorie die Modi in quasi-hierarchischen Kategorien von Hauptmodi und deren Ableitungen, Transpositionen oder Kombinationen. Diese Systeme sind jedoch inhomogen und verwickelt. Die Parallelen zwischen den griechischen und türkischen Begriffen sind in diesem Bereich begrenzt, gewisse Kontaktpunkte sind jedoch spürbar. Wertvolle Quellen für einen Vergleich der ἤχοι und *makamlar* aber auch für ihre Geschichte selbst sind die bei Κύριλλος, Κώνστας, Κηλτζανίδης u.a. überlieferten Listen oder Diagramme von deren Entsprechungen. Teile davon werden in diesem Kapitel besprochen.

Gliederungskriterien

Folgende Kriterien werden für die Gliederung eines Modus in einer Gruppe von den verschiedenen Theoretikern in Betracht gezogen:

1. der Finalton bzw. Grundton der Tonleiter;
2. die weiteren Haupttöne;
3. die Intervallstruktur, insbesondere die Dominanz eines Tetrachordgenus oder einer anderen charakteristischen Intervallstruktur;
4. die Anzahl der gebrauchten Tonleitern bzw. die Fragestellung, ob der Modus aus verschiedenen Modi zusammengesetzt angesehen werden kann;
5. traditionelle Faktoren, wie z. B. die Verwendung in einem bestimmten Teil des liturgischen Repertoires.

Die ersten drei der oben erwähnten Kriterien werden von Theoretikern wie Καρᾶς zur Unterscheidung der verschiedenen "ἤχος-Zweige" herangezogen. Es kommen weitere Bezeichnungen hinzu, die von der Verbindung der Zweige zu bestimmten Gattungen der Kirchenmusik herrühren. Die drei wichtigsten davon sind die Kategorien εἰρμολογικόν, στιχεραρικόν und παπαδικόν μέλος. Es gibt aber auch weitere Unterteilungen des Repertoires, die eigene Tonartencharakteristika aufweisen.

Das εἰρμολογικόν verdankt seinen Namen dem εἰρμολόγιον, d. h. dem Buch der εἰρμοί, der Strophen, welche als melodische Vorbilder für das Singen der κανόνες dienen. Die κανόνες sind lange strophische Gedichte. Sie werden daher meistens in relativ raschem Tempo und überwiegend syllabisch gesungen. Deswegen ist das syllabische Singen das Hauptmerkmal des σύντομον εἰρμολογικόν μέλος (kurze heirmologische Gattung). Diese Gattung ist in melodischer Hinsicht die schlichteste.

Die ἤχος-Bezeichnung eines liturgischen Gesanges erfolgt nicht immer nach rein musikalischen Kriterien. Gesänge, die ihrem melodischen Typus nach zu einem ἤχος gehören sollten, können anders bezeichnet werden, wenn ihre Stellung im liturgischen Zyklus es verlangt. Es gibt deshalb für jeden ἤχος eine Anzahl von ἐπίσακτα μέλη (zusätzlich eingeführte Gesänge).

Eine Parallele zu diesem Phänomen läßt sich am Aufbau der musikalischen Begleitung des *semā* – des Rituals der *mevlevi*-Derwische – aufzeigen. Den Kern des *semā*, während dessen Durchführung mehrere musikalische Stücke, Gebete und Hymnen vorgetragen werden, bildet das *āyīn-i şerif*, eine vierteilige Hymne mit instrumentalen Zwischenspielen. Das *āyīn* wird durch ein instrumentales Vorspiel (*peşrev*) einge-

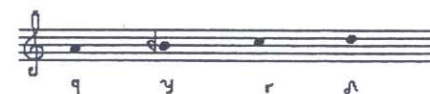
leitet. Am Ende des *ayın* wird eine instrumentale Komposition der Gattung *saz semāi* sowie ein *yürük semāi* gespielt. Es handelt sich also um eine reiche Struktur, innerhalb der, durchaus über längere Teile hinweg, Abweichungen in verschiedenen *makamlar* außer dem *makam* des *ayın* selbst vorkommen. Beliebte ist z. B. bei den *ayın* die Modulation im *makam sabā*. Ein weiteres Beispiel ist die Modulation nach *segāh* am Ende des anonymen *pençgāh ayın*, eines der ältesten bekannten *ayın*. In den zeitgenössischen Aufführungen folgt danach das *segāh peşrev* von Jusuf Paşa (1821-1884), sowie ein *taksim* auf *segāh*. *segāh* (λέγετος) und *pençgāh* (πλάγιος τέταρτος τετράφωνος) sind in der griechischen Musiktheorie Zweige des πλάγιος τέταρτος und somit verwandt. In der älteren arabisch-persischen Musiktheorie werden sie als auf *rāst* (i.e. πλάγιος τέταρτος) basierende *shu'ba* bezeichnet werden. Die Struktur des *ayın* sollte als Ganzes betrachtet und analysiert werden, was bisher nicht geschehen ist. Dasselbe gilt für die Liturgie, die bekanntlich einen bewußt dramatisch konzipierten Aufbau hat.

In diesem Kapitel werden die Systeme der Ableitung, Gliederung und Bezeichnung der Modi analysiert. Sie sind sowohl für die Notation als auch für die Geschichte der modalen Strukturen wichtig. Es wird gezeigt, daß in der traditionellen Terminologie der Begriff "Tonraum" als analytische Grundlage der Modi latent ist. Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit wird diese Idee weiterentwickelt und eine systematische Typologie der Tonräume und Felder vorgestellt.

Definition und Beschreibung der ἤχοι

Bezeichnungen von Tonarten und Tonartenbeziehungen (κύριοι, πλάγιοι, μέσοι, φθοραί)

Das grundlegende Prinzip für die Systematisierung der Beziehungen der ἤχοι ist die Ableitung von den 4 κύριοι ἤχοι, die auf den 4 Tonstufen eines Tetrachords liegen (s. auch Kapitel "Tetrachord" und "Tonleiter").



Abbildung

Die vier grundlegenden Tonstufen/ἤχοι (theoretische Lage)

Traktate wie Πλουσιαδηνός widmen dieser Ableitung umfangreiche Erklärungen. Die vier Kategorien des Ἀγιοπολίτης (κύριοι, πλάγιοι, μέσοι, φθοραί) werden um zusätzliche Kategorien (δίφωνοι, τρίφωνοι, παράμεσοι, u.a.) erweitert. Darüber hinaus wird von den Erläuterungen der Lehrschriften eine Differenzierung der Bedeutung der Kategorien ersichtlich. Der Begriff ἤχος selber kann Tonstufe, Modus oder aber eine Kombination von Modus, Tonstufe, und Tongeschlecht bedeuten. Auch die Begriffe κύριος, πλάγιος, μέσος und φθορά, wodurch Ableitungen oder Beziehungen von ἤχοι bezeichnet werden, werden mit unterschiedlichen Bedeutungen gebraucht. Die Termini zur Tonartenbezeichnung und zur Beschreibung modaler Phänomene beziehen sich auf drei Gegenstände:

1. Ableitung eines ἤχος von einem anderen bzw. Verwandtschaft von zwei ἤχοι und relative Lage ihrer Grundtöne

Wenn in einem ἤχος eine andere Tonstufe als der Grundton zum Grundton wird, dann entsteht ein neuer ἤχος, der vom ersten abgeleitet wurde und zu ihm verwandt ist. Die Ausdrücke πλάγιος τοῦ ..., δίφωνος τοῦ..., τρίφωνος τοῦ... usw. zeigen die Herkunft des abgeleiteten ἤχος und das Intervall, das sein Grundton zum Grundton des ursprünglichen ἤχος bildet. Wegen der Verlegung der Grundtöne mancher ἤχοι ist in manchen Fällen der ursprüngliche ἤχος einer Ableitung nicht mehr vorhanden, und die Ableitung nur noch theoretisch nachvollziehbar. Der Grundton des πλάγιος δεύτερος ist z. B. d und nicht e, wie seine nominale Position wäre. Diese Änderung des Grundtons wird seit den älteren Traktaten angemerkt. Die Transposition der Intervallstruktur eines ἤχος auf die Position eines anderen wird "binden" genannt. So sagt man in diesem Fall, daß der πλάγιος δεύτερος meistens mit dem πλάγιος πρώτος δεδεμένος ("gebunden") gesungen wird. Das "Binden" von Intervall-

strukturen auf verschiedene Tonstufen der Tonleiter wird meistens durch das Anbringen von $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ Zeichen auf sie notiert (s. Erläuterungen zu $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ und $\mu\alpha\rho\tau\upsilon\rho\iota\alpha$).

2. Abstand zwischen dem Grundton und dem Hauptton eines $\eta\chi\omicron\varsigma$ (Intervall des zentralen Tonraums oder Feldes)

Die Ausdrücke $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$ $\delta\iota\phi\omega\nu\omicron\varsigma$, $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$ $\tau\epsilon\tau\rho\alpha\phi\omega\nu\omicron\varsigma$, $\beta\alpha\rho\upsilon\varsigma$ $\epsilon\pi\tau\alpha\phi\omega\nu\omicron\varsigma$ usw. zeigen auf welcher Stufe der Hauptton eines $\eta\chi\omicron\varsigma$ im Bezug zu seinem Grundton steht. $\Pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$ $\delta\iota\phi\omega\nu\omicron\varsigma$ sagt z. B. aus, daß der Hauptton sich eine Terz oberhalb des Grundtons befindet. Diese Art von Bedeutung haben nur die Termini $\delta\iota\phi\omega\nu\omicron\varsigma$, $\tau\rho\iota\phi\omega\nu\omicron\varsigma$, $\tau\epsilon\tau\rho\alpha\phi\omega\nu\omicron\varsigma$, $\epsilon\pi\tau\alpha\phi\omega\nu\omicron\varsigma$, und $\alpha\nu\tau\iota\phi\omega\nu\omicron\varsigma$ sowie die von ihnen gebildeten Verbformen $\delta\iota\phi\omega\nu\epsilon\iota$, $\tau\rho\iota\phi\omega\nu\epsilon\iota$ usw.

3. Intervallstruktur (Tonleiter, Tetrachord, $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$, $\chi\rho\omicron\alpha$) eines $\eta\chi\omicron\varsigma$ oder eines melodischen Abschnittes.

Die Intervallstruktur eines $\eta\chi\omicron\varsigma$ wird durch seiner $\mu\alpha\rho\tau\upsilon\rho\iota\alpha$ angegeben, soweit die Intervallstruktur in der grundlegenden Tonleiter des $\eta\chi\omicron\varsigma$ bleibt, in der das Stück steht. Abweichungen von der Intervallstruktur dieser Tonleiter ("Modulationen", vorübergehende Alterationen) werden durch die Anwendung von $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ gekennzeichnet. Die $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ werden beim 'Αγιοπολίτης zusammen mit den anderen $\eta\chi\omicron\varsigma$ -Bezeichnungen gezählt, obwohl sie eine selbständige Kategorie bilden. Dies ist dadurch zu erklären, daß die $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ als Begriff für die Bildung selbständiger $\eta\chi\omicron\iota$ durch die Anwendung anderer Intervallstrukturen dienen. Der besondere Status der $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ $\nu\alpha\nu\alpha$ und $\nu\epsilon\nu\alpha\nu\omega$ liegt darin, daß sie Tonarten erzeugen, die nicht in der diatonischen Tonleiter unterzubringen sind. Die später hinzugekommenen $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ leiteten ihre Eigenschaft als Alterations- oder Modulationszeichen von diesen ersten zwei $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ ab. Wie der im Kapitel "Tetrachord" besprochene Traktat über die $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ (Cod. EBE 899) zeigt, herrschte auch in spätbyzantinischer Zeit Unklarheit wegen der Vermengung der $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ mit den Kategorien der Verwandtschaft und Beziehung der $\eta\chi\omicron\iota$.

So wie andere Begriffe, haben auch die Tonartenbezeichnungen mehrfache Bedeutungen, die sich um einen Komplex verwandter musikalischer Phänomene oder Gebilde drehen. Hier werden sie unter dem jeweiligen Begriff einzeln erörtert.

a) Κύριος

Es sollte im voraus betont werden, daß die hier angegebenen Bedeutungen der Begriffe $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma$ und $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ sehr schwer in der Struktur und den Beziehungen der heutigen $\eta\chi\omicron\iota$ aufzufinden sind. Die Transposition der Grundtöne mancher $\eta\chi\omicron\iota$ sowie die Vorrangstellung mancher Varianten aus liturgischen Gründen ergeben ein anderes Bild als die $\delta\kappa\tau\omega\eta\chi\omicron\varsigma$ vorschreibt (s. Kapitel "Tonleiter"). Folgende Erläuterungen sind jedoch wichtig für die Entschlüsselung der Tonarten- und Tonstufensignaturen in der Notation sowie für die Deutung der theoretischen Beschreibungen der Lehrschriften.

1. Eine der vier Tonstufen des oberen Tetrachords der theoretischen Tonleiter der $\delta\kappa\tau\omega\eta\chi\omicron\varsigma$, bzw. der $\eta\chi\omicron\varsigma$, die auf dieser Tonstufe basiert.

Dies ist die stipulierte Lage der $\eta\chi\omicron\iota$ beim älteren Tonsystem (vor dem 16. Jahrhundert; s. oben, Abbildung der $\delta\kappa\tau\omega\eta\chi\omicron\varsigma$ nach Tillyard). Im neueren Tonsystem behalten nur einige Varianten der $\eta\chi\omicron\iota$ ihre angeblich ursprüngliche hohe Lage (z. B. $\tau\acute{\epsilon}\tau\alpha\rho\tau\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\gamma\iota\alpha$ auf $\delta\eta$ (g), eine Quinte oberhalb des $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ $\tau\acute{\epsilon}\tau\alpha\rho\tau\omicron\varsigma$ ($\nu\eta$ - c).

2. Eine Tonstufe oder $\eta\chi\omicron\varsigma$, der oberhalb des Zentraltons ($\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$, $\iota\sigma\omicron\nu$) des an jener Stelle herrschenden $\eta\chi\omicron\varsigma$ liegt.

Diese Definition des $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma$ mag zwar rätselhaft erscheinen, sie wird aber ausreichend und deutlich in den Lehrschriften dokumentiert. Zentral ist dabei folgende Stelle:

'Από τὸν πρῶτον $\eta\chi\omicron\nu$ ἂν κατέβεις μίαν φωνήν, εἶναι ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου, ἂν ἀνέβεις μίαν εἶναι πρῶτος· καὶ πάλιν ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου ἂν κατέβεις μίαν, εἶναι βαρὺς καὶ ἀπὸ τὸν βαρὺν ἂν ἀνέβεις μίαν, εἶναι τέταρτος· καὶ πάλιν ἀπὸ τὸν βαρὺν ἂν κατέβεις μίαν, εἶναι πλάγιος τοῦ δευτέρου καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου, ἂν ἀνέβεις μίαν εἶναι τρίτος· καὶ ἀπὸ τὸν τρίτον ἂν κατέβεις μίαν εἶναι πάλιν πλάγιος τοῦ δευτέρου καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου, ἂν κατέβεις μίαν, εἶναι πλάγιος τοῦ πρώτου· καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ πρώτου ἂν ἀνέβεις μίαν εἶναι δευτερός καὶ ἀπὸ τὸν δευτερον, ἂν ἀνέβεις μίαν, εἶναι τρίτος· καὶ ἀπὸ τὸν τρίτον ἂν ἀνέβεις μίαν, εἶναι τέταρτος· καὶ ἀπὸ τὸν τέταρτον ἂν ἀνέβεις μίαν, εἶναι πρῶτος. (Παπαδική: 158)

"Wenn man vom Ersten eine Tonstufe absteigt, ist es der plagale Vierte; und vom plagalen Vierten, wenn man eine aufsteigt ist es der Erste; und wieder vom plagalen Vierten wenn man eine absteigt, ist es

der plagale Dritte (βαρύς), und vom plagalen Dritten wenn man eine aufsteigt, ist es der Vierte; und wieder vom plagalen Dritten wenn man eine absteigt, ist es der plagale Zweite; und vom plagalen Zweiten, wenn man eine aufsteigt, ist es der Dritte, und vom Dritten wenn man eine absteigt, ist es wieder der plagale Zweite; und vom plagalen Zweiten wenn man eine absteigt, ist es der plagale Erste; und vom plagalen Ersten wenn man eine aufsteigt, ist es der Zweite; und vom Zweiten wenn man eine aufsteigt, ist es der Dritte; und vom Dritten, wenn man eine aufsteigt, ist es der Vierte; und vom Vierten wenn man eine aufsteigt ist es der Erste."

Hier wird also ein ἦχος plagal genannt, wenn er unterhalb des soeben herrschenden ἦχος liegt und κύριος, wenn er oberhalb dessen liegt. Ein möglicher Sinn oder Ursprung dieser Umbenennung ist, daß hiermit auf jeder Tonstufe eine neue dynamische μέση, ein Grundton der modalen Tonleiter deklariert wird, auf dem jeweils zwei neue Tetrachorde aufgebaut werden: das obere Tetrachord ist das Tetrachord der κύριοι und das untere das der πλάγιοι. Hier wird also gezeigt, wie ein System von zwei Tetrachorden mitsamt seiner zentraler Tonstufe μέση je nach ἦχος auf eine andere Tonstufe der Tonleiter verschoben werden kann. Ein solches Verfahren wäre nichts anderes als die dynamische Benennung der Tonstufen, so wie sie von Πτολεμαῖος beschrieben wird (s. Kapitel "Ton").

3. Die Transposition oder Verlagerung des Grundtons um eine Quinte nach oben.

Beispiel: Eine Quinte oberhalb des πλάγιος τέταρτος (c) ist der κύριος τέταρτος zu finden (g). Theoretisch liegt auf der Oberquinte darüber (d') wieder ein κύριος τέταρτος, der "κύριος κυρίου" (κύριος zweiten Grades) genannt wird.

4. Ἦχοι mit Tonleiter aus angeschlossenen Tetrachorden

Nach Καρὰς (1982: A' 236) zeichnen sich die κύριοι ἦχοι dadurch aus, daß ihre Tonleiter aus angeschlossenen Tetrachorden aufgebaut wird:

ἦχος	tieferes Tetrachord	höheres Tetrachord	προσλαμβανόμενος
	Tetrachordeckttöne:		
τέταρτος	δι (g)	νη' (c')	γα' (f') δι' (g')
πρῶτος	κε (a)	πα' (d')	δι' (g') κε' (a')
δεύτερος	ζω (h)	βου' (e')	κε' (a') ζω' (h')
τρίτος	νη' (c')	γα' (f')	ζω' (b') νη'' (c'')

Diese Schilderung ist eher theoretisch und spekulativ. Die eigentlichen Tonräume der ἦχοι sind in den meisten Fällen anders, wie im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt wird. Die Herkunft dieser Konstruktion mag die antike Tonleiterlehre der τόνοι sein, die stets den Umfang einer Oktave haben.

b) Πλάγιος

Die Bedeutungen des πλάγιος bilden sich analog zu denen des κύριος. Hierzu gelten gleicherweise die unter κύριος gemachten Bemerkungen.

1. Eine der vier Tonstufen des unteren Tetrachords der theoretischen Tonleiter der ὀκτώηχος, bzw. der ἦχος, die auf dieser Tonstufe basiert.
2. Eine Tonstufe oder ἦχος, der unterhalb des Zentraltons (μέση, ἴσον) des an jener Stelle herrschenden ἦχος liegt.
3. Die Transposition oder Verlagerung des Grundtons um eine Quinte nach unten.
4. Ἦχοι mit Tonleiter aus getrennten Tetrachorden

Die πλάγιοι haben nach Καρὰς (1982: A' 236) folgende Tetrachordstruktur:

ἦχος	tieferes Tetrachord	διάζευξις	höheres Tetrachord
	Tetrachordeckttöne:		
πλ. τέταρτος	νη (c)	γα (f)	δι (g) νη' (c')
πλ. πρῶτος	πα (d)	δι (g)	κε (a) πα' (d')
πλ. δεύτερος	βου (e)	κε (a)	ζω (h) βου' (e')
πλ. τρίτος	γα (f)	ζω (b)	νη' (c') γα' (f')

c) Μέσος

1. Ἦχοι die weder πλάγιοι noch κύριοι sind und die außerhalb des diatonischen Rahmens fallen (νανὰ und νενανώ)

Dies ist eine ältere Bedeutung von μέσος, die schon im 15 Jh. von der φθορά ersetzt wurde (s. anschließend, Bedeutung 1. der φθορά). Die

ältere Bedeutung zeigt folgender Abschnitt aus dem 'Αγιοπολίτης, der schon im Kapitel "Tetrachord" unter anderem Sichtpunkt besprochen wurde:

"Ἦχους δὲ λέγουσιν ἐν τούτῳ ὁκτὼ ψάλλεσθαι. ἔστι δὲ τοῦτο ἀποβλητέον καὶ ψευδές· ὁ γὰρ πλάγιος δευτέρου ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον μέσος δευτέρος ψάλλεται, ὡς τὸ "Νύκην ἔχων Χριστὲ" καὶ ὡς τὸ "Σὲ ἐπὶ τῶν ὑδάτων" καὶ ἄλλα ὅσα παρὰ τοῦ κυροῦ Κοσμά καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀπὸ τῆς μουσικῆς ἐξετέθησαν - ὅσα δὲ ἐποιήθησαν ὑπὸ τοῦ κυροῦ Ἰωσήφ καὶ ἄλλων τινῶν, εἰ δοκιμάσεις αὐτὰ μετὰ μουσικῆς ψάλλειν, οὐκ ἰσάζουσι διὰ τὸ μὴ ἐκτεθῆναι ὑπ' αὐτῆς - ὁμοίως δὲ καὶ ὁ πλάγιος τετάρτου ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον μέσος τέταρτος ψάλλεται, ὡς ἐπὶ τὸ "Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς" καὶ ἕτερα οὐκ ὀλίγα. ἔστιν οὖν ἐκ τούτων γινῶναι, ὅτι οὐκ ὁκτὼ μόνον ψάλλονται ἀλλὰ δέκα. ('Αγιοπολίτης: 10)

For the songs in this book eight Echoi are said to be necessary. But this is not true and should be rejected. In fact, the Plagios of Deuterios is mostly sung as Mesos Deuterios - e.g. the "Νύκην ἔχων Χριστὲ". the "Σὲ ἐπὶ τῶν ὑδάτων" and other pieces written by Master Cosmas and Master John of Damascus "from the Mousike". (If, however, you try to sing the products of Master Joseph and others "with the Mousike", they will not fit, having not been composed "according to the Mousike"). Similarly, the Plagios of Tetartos is mostly sung as Mesos Tetartos - e.g. when you sing "Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς" and many others. From these cases we can see that ten Echoi are used (for the repertory of this book) and not eight, only. (Übers. Raasted 1983: 11)

Von den erwähnten Stücken wird im neueren Repertoire das "Σὲ τὸν ἐπὶ ὑδάτων" im πλάγιος δευτέρος mit einer φθορά des δευτέρος gesungen (s. Εἰρημολόγιον, Ἰωάννης 1984: 210) und "Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς" im πλάγιος τέταρτος mit einem aus dem νανὰ abgeleiteten Zusatz (Εἰρημολόγιον, Ἰωάννης 1984: 13). Die Forschung der altbyzantinischen Notation hat die zweifelhafte Identität der zwei μέσοι mit den φθοραὶ νανὰ und νενανῶ ergeben (Floros 1967: 24f.). Bei diesen beiden Tonarten ist jedoch das Kernintervall des Tonraums die Quarte und nicht die Terz, wie bei den heute als μέσοι ἦχοι bezeichneten Tonarten. Daher bleibt der ursprüngliche Grund für deren Bezeichnung als μέσοι noch unklar.

2. Ἦχοι deren Grundton in der Mitte zwischen einem κύριος und seinem πλάγιος liegen ("medial") und zwar eine Terz unterhalb des κύριος.

Beispiel eines häufig gebrauchten μέσος ist der als λέγετος bekannte μέσος τέταρτος (= makam segah). In diesem ἦχος werden die heirmologischen Gesänge des τέταρτος gesungen, weswegen er μέσος τέταρτος

genannt wird (s. Καρὰς 1982: A' 255-256). Sein Grundton ist βου (e) und weiter Haupttöne νη (c) und δι (g). Die Terzstruktur und die Lage des Grundtons zwischen dem κύριος τέταρτος (Grundton: δι) und πλάγιος τέταρτος (Grundton: νη) ist ersichtlich.

d) Φθορά

Φθορά bedeutet etwa Zerstörung, Zerfall, Änderung. Im musikalischen Zusammenhang steht die φθορά als imperfektes, alteriertes Intervall, Tonstufe, Tongebilde oder ἦχος, im Gegensatz zur τελεία φωνή oder zum τέλειος ἦχος, die "vollkommene" Gegenstände oder Gebilde sind. Die φθορά ist der am meisten umstrittene Begriff in der Theorie der Kirchenmusik. Dies ist auf die Tatsache zurückzuführen, daß mit diesem Begriff Modulations- und Alterationsphänomene beschrieben werden, die schwer theoretisch zu erfassen sind. Das Bedeutungsspektrum dieses Begriffs umfaßt folgende Gegenstände:

- 1a. Die nicht-diatonischen ἦχοι oder Tongeschlechter νανὰ und νενανῶ

Φθοραὶ, oder genauer "τελείαι φθοραὶ" (EBE 899: 3r.), sind die zwei nicht-diatonischen ἦχοι (bzw. Geschlechter) νενανῶ und νανὰ. Diese ἦχοι werden anderswo auch μέσοι ἦχοι genannt ('Αγιοπολίτης: 10, ferner Ψευδο-Ἀγιοπολίτης, s. oben). Es scheint, daß es bis etwa zum 17. Jh. eine Verwechslung oder Vermengung der Begriffe μέσος und φθορά gegeben hat.

1b. Modulation

Die Modulation wird auch ἐναλλαγή ἤχου (Tonartenwechsel) genannt. Manche Lehrschriften, wie die von EBE 899, versuchen zwischen den Modulationen innerhalb des diatonischen Tongeschlechts und denen, die zu einem anderen Tongeschlecht führen, zu unterscheiden. Für sie zeigen die φθοραὶ einen Wechsel des Tongeschlechts an, während die Modulation innerhalb eines Tongeschlechts lediglich ἐναλλαγή μερικῆ ἤχου (partieller Tonartenwechsel) zu nennen ist.

1c. Modulationszeichen bzw. Tongeschlecht-Zeichen

Die φθοραὶ haben eigene Zeichen, durch denen ihre Intervallstrukturen unterschieden werden. Spätestens seit dem Traktat von Μανουὴλ Χρυσάφης (15. Jh.) ist für jeden ἦχος ein φθορά-Zeichen festgelegt. In der

chrysanthinischen Notation gibt es sogar für jede Tonstufe der vier Tongeschlechter (diatonisch, weich chromatisch, hart chromatisch und enharmonisch) eine eigene φθορά. Das Anbringen einer solcher φθορά auf einer Tonstufe der Tonleiter bewirkt, daß auf einen Ausschnitt der Tonleiter oberhalb, unterhalb oder um dieser Tonstufe die spezifische Intervallstruktur der φθορά (ein Tonleiterauschnitt von fester Intervallstruktur aber beweglicher Tonhöhe) angebracht wird.

2a. Die nicht-diatonischen Tonstufen

Diese Bedeutung ist verwandt mit der Bedeutung 1b im engen Sinne der Modulation zu einem nicht-diatonischen Geschlecht. Im allgemeinen zeigt die φθορά eine Abweichung von der herrschenden Tonleiter des ἤχος, wodurch sie gerade mit den diese Abweichung bewirkenden Tonstufen identifiziert wird. Diese sind bei der diatonischen Grundtonleiter die zwischen den diatonischen Tonstufen liegenden chromatischen Tonstufen. In dieser Bedeutung entsprechen φθοραί den *nīm perde* (imperfekten Tonstufen), den chromatischen Tonstufen des türkischen Tonsystems. Auffallend ist die Entsprechung zu der griechischen und türkischen Terminologie: Schon beim Anonymus des EBE 899 (15. Jh.) heißen die φθοραί "ἐφθαρμένα φωναί" ("imperfekte Tonstufen") im Gegensatz zu den diatonischen Tonstufen, die als "τελείαι φωναί" ("perfekte Tonstufen") gelten. Dies entspricht der Benennung "*temām perde*" für die diatonischen und "*nā-temām perde*" für die chromatischen Tonstufen (*nīm perde*) bei Kantemir (Popescu-Judet 1981: 113). Hier ist also eine weitere grundsätzliche Parallele der griechischen und türkischen bzw. arabisch-persischen Musiktheorie, deren Ursprung im Mittelalter zu suchen ist. Die eindeutige Bestätigung dieser Entsprechung gibt Κύριλλος, zusammen mit einem aufschlußreichen Hinweis auf die Bedeutung einzelner φθοραί-Zeichen in der vorchrysanthinischen Notation:

Νήμια εἰσὶν αἱ παρ' ἡμῶν λεγόμεναι φθοραί· καὶ ὅν τρόπον οἱ τέσσαρες ἤχοι τετραχῶς θεωροῦνται, οὕτω καὶ αἱ φθοραί, ἦτοι τὰ τὰ νήμια εἰς τέσσαρας ἐξετάζονται βαθμούς, τουρκιστὶ σέτια λεγόμενους, ὡς κύριοι δηλαδὴ πλάγιοι, τρίφωνοι καὶ ἐπτάφωνοι. Εἰσὶ δὲ τὸν ἀριθμὸν τρεῖς αἵτινες γεννῶνται. Ἡ μὲν ς λεγομένη χιτζάζ γεννᾶται μέσον τζαρεγκιάχ καὶ ς νεβά. Καὶ δὴ δι' αὐτῆς σχηματίζεται τὸ σεχνάζ, δι' αὐτῆς τὸ χουζάμ, δι' αὐτῆς τὸ χουμαγιούν.

Ἡ δὲ χισὰρ ς λεγομένη γεννᾶται μέσον νεβά καὶ ς χουσεϊνί. Δι' αὐτῆς σχηματίζεται τὸ μπειατί, δι' αὐτῆς ς ὁ ζικριουλές, δι' αὐτῆς ς τὸ γκεβέστ

ς, δι' αὐτῆς ὁ σουμπουλές.

Ἡ δὲ ς ἀτζέμι λεγομένη γεννᾶται μέσον χουσεϊνί καὶ ς ἔβιτζ [.] Ὁ σεμπάς, τὸ μπουσελίχ [.] τὸ καραντουγκιάχ [.] ὁ ζεμζεμές, τὸ ναχαβέντι, τὸ ραχαβί, τὸ μαχούρ. Δι' αὐτῆς σχηματίζονται ὁμοῦ καὶ τὰ αὐτῶν ἀσχιράνια καὶ τίτζια. [Κύριλλος: 113-114.]

"*Nīm perde*" sind die bei uns φθοραί genannten [Gebilde, Tonstufen]. Und so wie es vier ἤχοι gibt, werden auf gleicher Weise die *nīm* in vier Positionen ["Grade"] angewendet, die auf türkisch *şed* [Transpositionen] heißen, nämlich als κύριοι [in der ursprünglichen Lage], πλάγιοι [transponiert auf der Unterquinte], τρίφωνοι [transponiert auf der Quarte] und ἐπτάφωνοι [transponiert auf der Oktave]. Und es gibt drei [*nīm-perde*], die [folgenderweise] entstehen:

Das *hicaz* entsteht zwischen dem *çargāh* und dem *nevā*. Und durch ihn wird das *şehnaz* und das *hüzzam* und das *hümayun* gebildet.

Das *hisar* entsteht zwischen *nevā* und *hüseini*. Durch ihn wird das *beyātī*, das *zırgüle*, das *geveşt* und das *sünbule* gebildet.

Das *acem* entsteht zwischen *hüseini* und *evic*. [Durch ihn wird] das *sabā*, das *büselik*, das *karadügāh*, das *zemzeme*, das *nihāvend*, das *rehāvī* und das *māhur* [gebildet]. Durch ihn werden auch deren *aşīran* [auf der Unteroktave basierte Modi?] sowie deren *tiz* [auf der Oberoktave basierte Modi?] gebildet."



Abbildung

Die *nīm-perde* und ihre Transpositionen nach Κύριλλος (Ausschnitt)

In diesem Abschnitt erklärt Κύριλλος die Ableitung der chromatischen Tonstufen durch die Quint- Quart- und Oktavtransposition von drei chromatischen Tonstufen aus dem Bereich der drei Ganztöne zwischen c' und fis'. Charakteristischerweise wählt er dafür die zwei ältesten φθοραί: *nevānā* = *hicaz* und *vanā* = *acem*, und fügt zwischen denen die φθορά des δεύτερος (θεματισμός ἔσω) hinzu. Die Transposition dieser drei chromatischen Tonstufen um die Unterquinte, Oberquarte und Untersowie Oberoktave reicht, um sämtliche chromatische Tonstufen der Tonleiter zu erzeugen. Feinheiten der Intonation, die kleiner als der

Halbton sind, werden hierbei nicht berücksichtigt (daher wird in der Transkription obiger Abbildung das ab mit dem $g\sharp$ enharmonisch gleichgesetzt).

Eine ähnliche Beschreibung der $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ als chromatische Halbtonstufen ("μυσηφωνία") im Unterschied zu den "vollkommenen" diatonischen Tonstufen ("γεροφωνία") gibt auch Κώνστας (s. Kapitel "Ton").

2b. Intervalle kleiner als der Ganzton, insbesondere Halbtöne sowie Drittel- und Vierteltöne (Diesen).

Wie der Anonymus von EBE 899 und Γαβριήλ bezeugen, wurden die $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ nicht nur mit den chromatischen Halbtönen, sondern auch mit den kleineren Intervallen, die bei verschiedenen Tongeschlechtern und Modulationen vorkommen, in Beziehung gebracht. Diese werden als Drittel- und Vierteltöne bezeichnet und in neuerer Zeit (Χρύσανθος, Καράς) von den antiken Diesen abgeleitet.

2c. Alterationszeichen

Parallel zu ihrem Gebrauch als Modulationszeichen wurden die $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ anscheinend auch als einfache Alterationszeichen gebraucht. Dies zeigen zahlreiche Stellen aus den Lehrschriften, inbegriffen der oben zitierten Stelle von Κύριλλος über die *nīm-perde*. Insbesondere scheint $\nu\epsilon\nu\alpha\tilde{\nu}\omega$ für das \sharp und $\nu\alpha\tilde{\nu}\alpha$ für das \flat Zeichen gestanden zu haben (EBE 899, Κώνστας, s. Kapitel "Intervall"). Die Grenzen zwischen Alterationszeichen und Modulationszeichen scheinen in der vorchrysanthinischen Notation oft nicht klar zu sein.

Bezeichnungen der Zweige (Ableitungen) und Relationen der $\eta\chi\omicron\iota$

Interessanterweise hat die byzantinische Theorie der Kirchenmusik schon früh Begriffe für Gebilde eingeführt, welche das Tetrachordsystem um Terzgebilde sowie andere Tonraumbeziehungen ergänzen. Man erkannte, daß neben den konjunkten und disjunkten Tetrachorden auch weitere Tonräume bei den $\eta\chi\omicron\iota$ eine Rolle spielen. So sprechen Lehrschriften aus der nachbyzantinischen Zeit neben den oben genannten κύριοι, πλάγιοι und μέσοι auch von παράμεσοι, παραπλάγιοι, δίφωνοι (von zwei Sekunden), τρίφωνοι (von drei Sekunden) τετράφωνοι (von vier Sekunden) und παρακύριοι (Ἀγιοπολίτης; Ἐρωταπόκρισις 63v., 90r.f.; Ιωσήφ 104r., 107r.f.; Πλουσιαδηνός fol.157r.ff.). In dieser Terminologie verbirgt sich eine Lehre der Verwandtschaften der $\eta\chi\omicron\iota$. Sie kodifiziert sowohl die Struktur der Tonräume als auch die Modulationen, die durch

den Wechsel des Grundtons und die Kombination der Tongeschlechter entstehen.

Μέσοι sind in diesem Zusammenhang die im Terzabstand unterhalb des Bezugstons (Haupttons) liegenden Tonstufen und die auf sie basierenden $\eta\chi\omicron\iota$. Die in der Oberterz liegenden $\eta\chi\omicron\iota$ werden zur Unterscheidung von der Unterterz als δίφωνοι bezeichnet. Dementsprechend bezeichnen τρίφωνος und τετράφωνος die Oberquart- bzw. die Oberquintrelation. Die zusätzliche Bezeichnung "παρά-" ("neben") zeigt eine Tonstufe *neben* einem μέσος bzw. πλάγιος oder κύριος an. So bedeutet παράμεσος die Relation der Unterquarte, παραπλάγιος die Untersexta und παρακύριος die Obersexta (obwohl die hier unten zitierte Stelle aus EBE 968 91r. die τετράφωνοι mit den παρακύριοι gleichsetzt). Ein Beispiel von παράμεσος ist der τέταρτος παράμεσος (*hisar*) nach Καράς (1982: B' 145).

Die Einführung der μέσοι-Relationen (medialen) ist nicht ohne jeden Widerstand seitens der Theoretiker geschehen, wie der Einspruch eines unbekannten Verfassers im Traktat Ἐρωταπόκρισις zeigt (EBE 968 fol. 63v.). Das Argument gegen die μέσοι lautet dort, daß unter den vier Sekund-Intervallen zwischen κύριος und πλάγιος keines gefunden werden kann, das "in der Mitte steht" (da vier eine gerade Zahl ist). Es ist aber nicht auszuschließen, daß im Hintergrund auch eine streng tetrachordale Auffassung des Tonsystems eine Rolle spielte.

Die Beschreibung der μέσοι, παράμεσοι, δίφωνοι, τρίφωνοι usw. im Traktat Ἐρωταπόκρισις (EBE 968 fol. 90v.-91v.) sowie in anderen Schriften läßt zuerst den Eindruck entstehen, daß es sich um die rein arithmetische Beziehung der Haupttöne von $\eta\chi\omicron\iota$ auf der Tonleiter handelt. Dies ist jedoch nicht der Fall. So haben sich gewisse $\eta\chi\omicron\iota$ als μέσοι schon früh verselbständigt. Das bekannteste Beispiel davon ist der μέσος τέταρτος, genannt λέγετος, der dem *makam segāh* entspricht. Weiterhin werden die μέσοι in den Lehrschriften auch in Beziehung zu den $\phi\theta\omicron\alpha\iota$ gebracht, was ein Hinweis darauf sein kann, daß man in früherer Zeit die Modulation als Abweichung des Zentraltons in einem der inneren Töne des Tetrachords zu erklären versuchte (vgl. Ἀγιοπολίτης, zu $\nu\epsilon\nu\alpha\tilde{\nu}\omega$ und $\nu\alpha\tilde{\nu}\alpha$ (§2); weitere Stellen vgl. auch Ἐρωταπόκρισις fol.88r-88v, fol.105r). Eine Stelle im Traktat Ἐρωταπόκρισις enthält im Zusammenhang mit diesen $\eta\chi\omicron\iota$ -Beziehungen einen frühen Hinweis zu $\eta\chi\omicron\iota$ -Zweigen, die mit der Ableitung der *shu'ba* von den Hauptmodi (*parda*) in der persischen Theorie ähnlich ist: Ἐχουσι δὲ οἱ τοιοῦτοι καὶ τριφώνους καὶ τετραφώνους, οὓς καὶ παρακύριους λέγομεν; ἐξ αὐτοῦ γὰρ καὶ νάοι γεννῶνται καὶ πρωτόβαροι καὶ τετράφωνοι. (EBE 968, fol.91r.-91v.) "Diese [$\eta\chi\omicron\iota$] haben auch Varianten auf der Oberquarte und auf der Oberquinte, die man auch παρακύριοι

nennt; denn dadurch entstehen *váo* [= *makam sabā*] und *πρωτόβαροι* [= *makam bestenigār*] und *τετράφωνοι* [= auf der Oberquinte verweilend]."

Es besteht eine Beziehung zwischen der Modulation und den μέσοι sowie den nicht-tetrachordalen Relationen im allgemeinen insofern als durch solche Relationen fremde ήχοι miteinander verbunden werden, wodurch unter Umständen neue "kombinierte" oder "zusammengesetzte" ήχοι wie der *πρωτόβαρος* (*makam bestenigār*), oder "ήχοι-Zweige", wie der *váo* (*makam sabā*), entstehen. Es ist kein Zufall, daß zusammengesetzte *makam* wie *bestenigār* auch als "*geçki*", "*geçilen*" oder "*gidilen*" *makamlar* (modulierende *makam*) bezeichnet werden (Özkan 1969: 267). Die Beispiele von *λέγετος* (μέσος τέταρτος) und *váo* (πρώτος δίφωνος) zeigen weiterhin, daß als μέσοι bzw. δίφωνοι diejenigen ήχοι bezeichnet werden, deren zentraler Tonraum eine Terz ist (im *λέγετος*: g-e, im *váo*: d-f). Die Bezeichnung *κλάδοι* ("Zweige") für die Mitglieder einer ήχος-Gruppe findet eine Parallele im Terminus *shu'ba* ("Zweig", s. Wright 1974: 194) der persischen Musiktheorie (s. unten).

Der intervallische Gehalt der ήχος-Verwandtschaften wird hier tabellarisch aufgestellt:

<u>Intervall</u>	<u>Zielton</u> oberhalb des Bezugstons	<u>Zielton</u> unterhalb des Bezugstons
Sekunde	μονόφωνος	—
Terz	δίφωνος (<i>κάρτον</i>)	μέσος
Quarte	τρίφωνος	παράμεσος
Quinte	τετράφωνος, ἔξω	πλάγιος, ἔσω
Sexte	πεντάφωνος (παρακύριος)	(παραπλάγιος)
Septime	<i>κάρτον τοῦ κυρίου</i>	—
Oktave	ἑπτάφωνος	ἀντίφωνος (<i>ἀσπράν</i>)

(Die Kursiv gesetzten Namen sind von Κῶνστας und werden sonst selten gebraucht.)

Manche "Zweige", die durch ihre eigenartige Intervallstruktur oder wegen ihrer wichtigen Rolle im Repertoire eine besondere Stelle erlangt haben, besitzen eigene spezielle Namen. Darunter sind:

<u>Name</u>	<u>Ableitung</u>
<i>νανά</i>	"μέσος" τέταρτος (nach 'Αγιοπολίτης) τρίτος (etwa: <i>acem</i>) (τρίφωνος τοῦ πλαγίου τετάρτου)
<i>νεανών</i>	"μέσος" δεύτερος (nach 'Αγιοπολίτης) πλάγιος δεύτερος, gebunden auf ἔσω πρώτος (<i>hicaz</i>)
<i>λέγετος</i>	μέσος τέταρτος (<i>segāh</i>)
<i>váo</i>	πρώτος δίφωνος (<i>sabā</i>)
<i>πρωτόβαρος</i>	μέσος πρώτος (ἔσω πρώτος + βαρύς) (<i>bestenigār</i>)
<i>ἄγια</i>	τέταρτος (τετράφωνος) (<i>nevā</i>)
<i>δευτερόπρωτος</i>	δεύτερος + ἔσω πρώτος (<i>karçigār</i>)

Tonarten- und Tonstufensignaturen (μαρτυρία)

Im Kapitel "Tetrachord" wurde gezeigt, daß die Tonbuchstaben von den Tonstufen eines Tetrachords abgeleitet sind und die Position eines Tons auf einem Tetrachord zeigen. Zur Bezeichnung der ήχοι oder der Tonstufen dienen in der griechischen Notation die *μαρτυρία*, d. h. Tonarten- bzw. Tonstufen-Signaturen. Grundlage und einziger obligatorischer Bestandteil der *μαρτυρία* ist der Tonbuchstabe. Dieser zeigt die Tonstufe von der der ήχος oder die Tonstufe abgeleitet wird. Meistens begleiten den Tonbuchstaben zusätzliche kodierte Angaben, die Auskunft über die Position des ήχος auf der Tonleiter in Bezug auf die grundlegende Tonstufe, die Position seines Haupttons sowie seine Intervallstruktur, geben. Die Anzahl der zusätzlichen Angaben variiert von Fall zu Fall. Es sind folgende 5 Bestandteile einer *μαρτυρία* zu unterscheiden - die aber außer dem Tonbuchstaben nicht immer alle vorhanden sein müssen:

1. Der Tonbuchstabe

Der Tonbuchstabe zeigt welche Tonstufe/ήχος aus dem οκτώηχος-Modell als Grundlage des ήχος gilt und somit, welchen Hauptnamen der ήχος haben soll (πρώτος, δεύτερος, τρίτος oder τέταρτος). Die Tonbuchstaben sind von den Buchstaben α, β, γ und δ abgeleitet und weisen auf die vier Tonstufen eines Tetrachords hin. Eine Variante ist hier anzumerken: Der βαρύς (plagaler τρίτος) auf Ζω (H4) wird mit einem eigenen, vom

Buchstaben β abgeleiteten Zeichen markiert. Dies geschieht weil dieser $\eta\chi\omicron\varsigma$ als Transposition des $\delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$ in die Unteroktave angesehen wird (Καράς 1982: A' 233).

2. Bezeichnung der Art des $\eta\chi\omicron\varsigma$ (κύριος, πλάγιος, μέσος, usw.)

Diese Bezeichnung wird meistens abgekürzt geschrieben (πλ., δ'φωνος usw.) und zeigt die Beziehung des Haupttons zum Grundton des $\eta\chi\omicron\varsigma$ oder zur Tonstufe des $\eta\chi\omicron\varsigma$ von dem er abgeleitet wird. Die Bezeichnung δ'φωνος zeigt zum Beispiel, daß der Hauptton des $\eta\chi\omicron\varsigma$ eine Terz über seinem Grundton liegt. Wenn eine solche Bezeichnung fehlt, dann gilt der $\eta\chi\omicron\varsigma$ als κύριος.

3. Beziehung (Intervall) zur Referenz-Tonstufe

Ein oder mehrere Intervallzeichen über den Tonbuchstaben zeigen den Abstand der durch die μαρτυρία angezeigten Tonstufe (bzw. des Grundtons des $\eta\chi\omicron\varsigma$) zur "Referenz-Tonstufe" des Systems. Als Referenz-Tonstufe gilt im Prinzip der Grundton des πλάγιος τέταρτος (c'), der den προσλαμβανόμενος zum tiefen Tetrachord bildet – außer bei Zweigen des πρώτος, die sich auf den Grundton des ἔσω πρώτος $\eta\chi\omicron\varsigma$ (d) beziehen. Dies wird aus folgender Abbildung deutlich:



Abbildung

Μαρτυρία der Tonstufen und $\eta\chi\omicron\iota$ im "μέσον διαπασῶν"

Obige Abbildung zeigt die Grundtöne der $\eta\chi\omicron\iota$ in der für den Gesang geeigneten Lage. Die Grundtöne der drei höher liegenden $\eta\chi\omicron\iota$ des Systems der οκτώηχος (s. Kapitel "Tonleiter") sind hierfür um eine Quinte bzw. eine Oktave tiefer transponiert worden (s. Καράς 1982: A' 233). Die Intervallzeichen lassen zwei Referenz-Tonstufen ableiten: Die erste ist

der Grundton des πλάγιος τέταρτος (c), notiert mit δ. Diese Tonstufe ist als προσλαμβανόμενος und zugleich als Grund-Tonstufe, von der aus alle anderen Tonstufen generiert und gezählt werden (s. Καράς 1982: A' 231). Κύριλλος nennt sie ἀνοικτὸν περδὲ ("offenen Bund"), ohne aber genaue Angaben über ihre Tonhöhe zu machen. Kantemir nennt sie *nerm çargāh*, wodurch sie auf c zu plazieren ist. Die Intervallzeichen des zweiten, dritten und vierten $\eta\chi\omicron\varsigma$ zeigen stets den Abstand zu dieser Tonstufe an, wie oben abgebildet. Die zweite Referenztonstufe ist der Grundton des ἔσω πρώτος oder πλάγιος πρώτος (d), notiert mit α. Nur ihre Oberquinte (a) wird von ihr abgeleitet. Die μαρτυρία des βαρὺς wird vom δεύτερος abgeleitet, weil er als Transposition des hohen δεύτερος auf h betrachtet wird. Der Name βαρὺς ("schwer", "tief") weist möglicherweise darauf hin, daß sein Grundton unterhalb der nominalen tiefsten Tonstufe der Tonleiter (der Referenztonstufe c) liegt.

4. Abstand des Haupttons vom Grundton des $\eta\chi\omicron\varsigma$

Zusätzliche Kombinationen von Intervallzeichen neben dem Tonbuchstaben zeigen den Abstand des Haupttons vom Grundton des $\eta\chi\omicron\varsigma$. Dieses Intervall, das auch als charakteristischer Tonraum des $\eta\chi\omicron\varsigma$ bezeichnet werden kann, wird in den Lehrschriften manchmal durch eine kurze melodische Formel genannt ἐνήχημα musikalisch umgesetzt. Das ἐνήχημα (wörtlich: "Intonation") ist ein kurzes Vorspiel oder eine Formel, die den $\eta\chi\omicron\varsigma$ einleiten und seine Charakteristika knapp skizzieren. Raastad (1966) vermutet eine Beziehung zwischen μαρτυρία und ἐνηχήματα. Folgende ἐνηχήματα zeigen, wie hiermit der Grundriß eines Tonraums angedeutet wird:



Ἐνήχημα aus Beispiel 13. $\eta\chi\omicron\varsigma$ πρώτος

Das ἐνήχημα zweigt den Quarttonraum (Quartfeld) d-g, der den charakteristischen Tonraum dieser Variante des $\eta\chi\omicron\varsigma$ πρώτος bildet.



Ενήχημα aus Beispiel 9. ἤχος πρωτόβαρυς

Wie der name dieses ἤχος besagt, kann als Hauptton seines Tonraums gleichzeitig h (βαρύς) oder d (πρωτός) angesehen werden. Es werden die Oberterz und die Oberquinte von h gezeigt, beide charakteristisch vom βαρύς. Dieser ἤχος kann auch Teilweise als verwandt zu einer Transposition des δεύτερος angesehen werden. Ihre ähnliche μαρτυρία zeigen den Terzaufbau ihrer Tonräume.

Diese Art von Zusatzbezeichnung der μαρτυρία stimmt teilweise auch überein mit der Kennzeichnung des Tonraums des ἤχος durch Bezeichnungen wie δίφωνος, τρίφωνος usw. (s. weiter unten). Für spezielle Fälle gibt es besondere Zeichen, die von den φθογαὶ stammen aber auch in den μαρτυρία Gebrauch finden. Ein Beispiel ist das θέμα, das den ἤχος πρῶτος δίφωνος, auch νάος genannt, kennzeichnet.

5. Zusatzangabe zur Intervallstruktur (φθογά)

Um Abweichungen von der diatonischen Grundtonleiter zu vermerken, werden in manchen Fällen φθογαὶ zu den Intervallzeichen hinzugesetzt.

Bestandteile des ἤχος in der neugriechischen Musiktheorie

Καράς (1982: A' 223-225) faßt die Bestandteile der ἤχοι folgenderweise zusammen:

1. Βάσις (Grundton)

Grundton ist der Ton auf dem die Tonleiter des ἤχος basiert. Er ist meistens auch der Finalton.

2. Διαστήματα (Intervallstruktur)

Die Intervallstruktur wird durch die Zugehörigkeit des ἤχος in einem oder manchmal mehreren Tongeschlechtern bestimmt.

3. Δεσπόζοντες φθόγγοι (Haupttöne)

Nach Καράς sind Haupttöne die Töne der Tonleiter, welche dem ἤχος seine τονικότητα ("Tonalität") verleihen. Die Haupttöne sind strukturell hervorgehobene Tonstufen im ἤχος (s. Kapitel "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien").

4. Μουσικαὶ καταλήξεις (Endtöne, Finalton)

Man unterscheidet in der neugriechischen Musiktheorie drei Arten von Endtönen, die nach der Wichtigkeit ihrer Position bei den Endungen der melodischen Phrasen geordnet sind. Um ihre strukturelle Rolle zu verdeutlichen, werden sie in Verbindung zu den Interpunktionszeichen oder der Phrasenstruktur der vertonten liturgischen Texte gebracht (diese Entsprechung ist eher figurativ als Wörtlich zu nehmen):

ἀτελεῖς καταλήξεις (unvollständige Endungen bzw. Endtöne) sind Endungen von Phrasen, die im Text mit einem Komma getrennt werden;

ἐντελεῖς καταλήξεις werden im Text von Semikolon oder Punkt begleitet;

τελικαὶ καταλήξεις (vollständige Endungen bzw. Endtöne) sind die Endungen ganzer musikalischer Kompositionen (Finaltöne).

5. Ἐλξεις (Strebetöne)

Die Strebetöne sind bewegliche Tonstufen neben den Haupttönen (s. auch Kapitel "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien").

Die ἤχοι der griechischen Musik nach Καρᾶς

Hier werden die Schilderungen von 51 ἤχοι aus dem zweibändigen Θεωρητικὸν von Καρᾶς (1982) nach Tongeschlecht geordnet aufgelistet. Entsprechende *makamlar* wurden notiert, soweit sie gefunden werden konnten. In manchen Fällen beschreibt Καρᾶς Varianten von ἤχοι, bei denen lediglich das Tongeschlecht anders ist, nicht aber die Tonraumstruktur. Es sind dafür keine entsprechende Varianten unter den *makamlar* bekannt.

<u>μαλακὸν διάτονον</u>	Finalton makam	Seiten (Καρᾶς)
Name		
ἔσω α'	d <i>uṣṣak</i>	A' 247
α' τετράφωνος	a (<i>hüseini</i>)	A' 311
α' ἀπὸ τοῦ κε δίφωνος ["χρωμ."] (νάος)	c' (<i>çargāh</i>)	A' 316
πλ. α' στιχεραρίου καὶ παπαδικῆς	d <i>hüseini</i>	A' 293
πλ. α' τετράφωνος	d <i>hüseini</i>	A' 301
πλ. α' δίφωνος εἰρμολογικός	a —	A' 320
πλ. α' δίφωνος τῆς παπαδικῆς	d <i>sabā</i>	A' 326
ἔσω γ' μαλακὸς διατονικός	f —	A' 347
βαρὺς ἀπλοῦς	Hd <i>arak</i>	A' 332
βαρὺς τῆς παπαδικῆς (β' μαλ. διατ.)	Hd (<i>arak</i>)	A' 331
βαρὺς μέσος τοῦ ἔσω α' (πρωτόβαρυς)	Hd —	A' 333
βαρὺς μέσος τοῦ πλ. α' διφώνου	Hd <i>bestenigār</i>	A' 335
βαρὺς τετράφωνος	Hd —	A' 336
βαρὺς ἐπτάφωνος	hd <i>evic</i>	A' 341
δ' στιχεραρικός	ed <i>maye segāh</i>	A' 262, 356
δ' τῆς παπαδικῆς (ἄγια)	g <i>nevā</i>	A' 305
πλ. δ'	c <i>rast</i>	A' 239

σκληρὸν διάτονον

α' τετράφωνος σκληρὸς διατονικός	a —	B' 52
πλ. α' σκληρὸς διατονικός	d <i>kürdi (acem kürdi)</i>	B' 49
ἔσω γ'	f —	A' 272
μέσος γ' (στιχερ. καὶ εἰρμολ.)	f —	A' 274
βαρὺς (στιχερ. καὶ εἰρμολ.)	f —	A' 281
βαρὺς ἀπὸ τοῦ κάτω Ζω ἐν ὑφέσει	B (<i>acem aṣīrān</i>)	A' 288
πλ. γ' (βαρὺς σκληρὸς διατονικός)	f —	B' 112

δ' σκλ. διατον. τῆς παπαδικῆς	g —	B' 80
ἄγια (δ') τοῦ σκληροῦ διατόνου	d <i>hisār</i>	B' 107
παράμεσος (τετράφωνος)		

μαλακὸν χρωμα

α' τετράφωνος μαλακὸς χρωματικός	a —	B' 39
Γα' ἀπὸ τοῦ κε δίφωνος χρωμ. (νάος)	c' (<i>çargāh</i>)	A' 316]
β' μαλακὸς χρωματικός	g <i>hüzzam</i>	B' 4
ἔσω β' (πλ. β' μαλακὸς χρωμ.)	c <i>suzināk (II)</i>	B' 21
ἔσω β' εἰρμολογικός	d (<i>uzzal</i> ?)	B' 30
ἔσω β' χρωματικός εἰρμολογικός	ed —	B' 26
μέσος τοῦ β' χρωματικός	ed <i>hüzzam</i>	B' 12
βαρὺς μέσος τῶν πρώτων ἤχων χρωμ.	Hd —	A' 339
μέσος τοῦ δ' (λέγετος μαλ. χρωμ.)	ed (<i>hüzzam</i>)	B' 16
λέγετος χρωματικός (ζυγός)	ed <i>niṣabur</i>	B' 146

σκληρὸν χρωμα

πλ. β' σκληρὸς χρωματικός	d <i>hicaz</i>	B' 56
πλ. β' τετράφωνος εἰρμολογικός		
(β' σκληρὸς χρωματικός)	a —	B' 66
πλ. β' τετράφωνος σκληρὸς χρωμ.	ed —	B' 73
βαρὺς μέσος τοῦ πλ. β'	Hd —	A' 345
δ' σκλ. χρωμ. παράμεσος (νενανῶ)	d —	B' 107, 145
δ' σκλ. χρωμ. τῆς παπαδικῆς (νενανῶ)	g —	B' 82
πλ. δ' σκληρὸς χρωματικός	c <i>nikriz</i>	B' 91

ἐναρμόνιον 1. (Variante des σκληρὸν χρωμα)

πλ. β' ἐναρμόνιος (νενανῶ)	d <i>hicaz</i>	B' 153
πλ. δ' χρωματικός		
κατὰ τὴν τετραφωνίαν ἐναρμόνιος	c <i>nikriz</i>	B' 152

ἐναρμόνιον 2. (Variante des σκληρὸν διάτονον)

πλ. α' ἐναρμόνιος	d (<i>kürdi</i>)	B' 153
γ' ἐναρμόνιος,		
τετράφ. τοῦ κατὰ συναφὴν βαρέος	f —	B' 148

μαλακὸν διάτονον + μαλακὸν χρώμα

β' χρωμ. διατονικῶς παραμεσάζων	d	karçigâr	B' 40
πλ. δ' μαλ. διατ. μετὰ χρώματος εἰς τὴν τετραφωνίαν	c	suzinâk (I)	B' 113

μαλακὸν διάτονον + σκληρὸν διάτονον

πλ. α' πεντάφωνος φθορικῶς ἐν μέρει σκλ. διατ. - ἐνίοτε καὶ ἐναρμ.	d	acem kürdi	B' 44
-----------------------------------------------------------------------	---	------------	-------

μαλακὸν διάτονον + ἐναρμόνιον 2.

πλ. α' πεντάφωνος ἐναρμόνιος	d	acem kürdi	B' 47
------------------------------	---	------------	-------

μαλακὸν διάτονον + σκληρὸν χρώμα

πλ. δ' χρωματικῶς ἐκ τοῦ πα, μετὰ διατ. α' ἐκ τῆς αὐτῆς βάσεως	d	—	B' 110
-------------------------------------------------------------------	---	---	--------

Begriffe für die Definition und Beschreibung der *makamlar*

Hier werden die bei der Beschreibung der *makamlar* gebrauchten Termini besprochen. Zweck der folgenden Schilderung ist, auf die Parallelen zu griechischen Begriffen hinzuweisen und gleichzeitig einen Hintergrund für den Vergleich mit den im zweiten Teil vorgestellten modernen analytischen Begriffen zu schaffen.

nağme (*nağam*)

Wie schon im Kapitel "Ton" besprochen, bedeutet *nağme* grundsätzlich den musikalischen Ton. Seine Bedeutung umfaßt jedoch sowohl das griechische "φωνή" wie "ἦχος". Später bekam es eine Bedeutung ähnlich zu "(charakteristische) melodische Wendung", "Formel", "*taksim*" (s. Popescu-Judet 1981: 122 und Κηλτζανίδης 1981: 169, als Text zum *makamlar kârî*).

seyir

seyir, von Oransay (1966: 86) als "Gang" übersetzt, ist die Beschreibung eines *makam* durch die Reihenfolge der Tonräume bzw. der Zentral- und Ebenentöne sowie der Modulationen, die bei ihm vorkommen oder angebracht sind. Dies ist das Mittel, dessen sich in der Regel die Musiktheoretiker bedienen haben, um die *makamlar* zu beschreiben. Unter den griechischen Musiktheoretikern haben Κύριλλος Μαρμαρινός (18. Jh.) sowie Στέφανος Λαμπαδάριος und Παναγιώτης Κηλτζανίδης (19. Jh.) *seyir* geschrieben. Beispiele von *seyir* werden im Kapitel "Tonräume" besprochen.

ağaz (Beginn der melodischen Linie)

Der Terminus *ağaz* hat mehrere Bedeutungen: Ansatzton oder Tonebene (Ebenenton); die reine Tonhöhenkomponente des Tons (ohne Dauer); der Anfangston einer Tonleiter; die Anfangsphase in der Entwicklung der Melodie eines *taksim*. Ein Blick auf die Anfänge der hier Transkribierten *taksimler* zeigt die Zusammenhänge zwischen der Anfangsphase, dem Anfangston der Tonleiter und dem Ansatzton als Ebenenton.

karar (Schluß, Finalton, Ruheton)

Es gibt zwei Sorten von *karar*.

asma karar ist ein Endton für Endungen von Zwischenphrasen. Er wird manchmal mit dem Begriff "Dominante" des westlichen Tonsystems verglichen. Seine Parallelen in der griechischen Musiktheorie sind die ἀτελεῖς oder ἐντελεῖς καταλήξεις.

karar an sich ist der Endton, bei dem das Stück zu seinem endgültigen Schluß kommt (Finalton, vollständige Endung). In der griechischen Musiktheorie gleicht er der ἐντελῆς κατάληξις.

durak (Halt, Endton)

durak ist der Terminus für den Endton in der neueren Musiktheorie.

hükm (Tonbereich, Tonraum)

Nach Popescu-Judet 1981: 124) *hükm* signifies the range and determines the limits of the tonal field of the melodic movement of the *makâm*, in terms of tonal-spatial expansion and its zone of influence

and characterization. Seine Bedeutung ist historisch mit dem räumlichen Territorium als Besitzgegenstand verbunden (*hakim* = Person, die über ein bestimmtes Territorium Verwaltungsrecht hat). Somit ist *hüküm* der traditionelle Begriff für das, was hier "Tonraum" genannt wird (s. zweiter Teil der vorliegenden Arbeit). Einen parallelen Begriff gibt es hierzu in der griechischen Musiktheorie nicht, obwohl, wie oben vermerkt, die Bezeichnungen μέσος, δίφωνος usw. auch als Angaben zu Tonräumen fungieren. Qutb al-Dīn hat schon im 14. Jahrhundert auf Tonräume und Ebenentöne in der Musik aufmerksam gemacht: *In practice musicians do not pursue the same aim in all modes: in some their aim is to give prominence to the interval limiting the mode; in others to give prominence to a lesser interval; and in others to give prominence to a single note. This too may vary, being in some cases the tonic and in others the fourth from the tonic.* (Wright 1974: 46) In diesem Zitat wird sowohl der Tonraum (*hüküm*), als auch der Hauptton (*kutb-ı dāire*) beschrieben.

kutb-ı dāire, güçlü

kutb-ı dāire ist die Bezeichnung für den am meisten betonte Ton des *makam* und wird hier Hauptton genannt (Hauptton ist hier eigentlich der Bezugston eines Tonraums oder Feldes, wobei in einem *makam* meistens mehrere Felder vorkommen und der Bezugston im Laufe der Melodie wechseln kann). In der neueren Musiktheorie (Yekta und später) heißt der Hauptton *güçlü*, und wird mit der Dominante verglichen.

uslub

Wörtlich von Oransay als *Art und Weise* übersetzt, ist das *uslub* die von dem *makam* benutzte Gebrauchsleiter. Oransay erwähnt weitere Termini, die mit gleicher Bedeutung benutzt werden: "arabisch *minval* (Art, Weise, Verfahren), *siyak* (Folge, Art, Weise), *kaide* (Basis, Regel, Manier, Art) und *tarik* (Weg, Art und Weise, Regel), persisch *çeşni* oder *çeşni* (Geschmack) und türkisch *yol* (Weg, Art und Weise)" (Oransay 1966: 87). Hier wäre vielleicht angebracht zu ergänzen, daß mit *çeşni* (sowie mit *uslub*, nach dem Beispiel von Oransay) oft nur ein charakteristischer Teil der Gebrauchstonleiter gemeint ist. Die im zweiten Teil der Arbeit aufgelisteten Felder und Tonräume geben das *çeşni* verschiedener Modi wieder. Dabei ist zwischen charakteristischen oder zentralen Feldern (die dann als Tonräume gelten) und sekundären Feldern, die eine ergänzende oder verbindende Rolle spielen, zu unterscheiden.

Gliederungen der *makamlar*

Zeitgenössische Gliederungen

Heute gebräuchliche türkische Theorietexte wie die von Suphi Ezgi (*Nazarı ve Amelî Türk Müsiki'si*, 5 Bände, Istanbul 1933 - 1953) und İsmail Hakki Özkan (*Türk Müsiki'si Nazariyatı ve Usülleri*, Istanbul 1984) gliedern die *makam* in *basit*, *şed* und *mürekkebe* (s. Ezgi I 140, 135; Özkan 1984: 94, 189, 271). Karadeniz (1982: 64, 116) unterscheidet zwischen *basit* und *birleşik* (= *mürekkebe*) *makam*.

Basit makamlar sind nicht auf andere *makamlar* (z.B. *rast*, *uşşak*, *hicaz*, *hüzzam*) zurückführbar und somit grundlegend.

Şed makamlar können als Transpositionen von Grund-*makamlar* auf eine andere Tonstufe aufgefaßt werden (z.B. *makam nihāvend* als Transposition des *makam büselik* vom Grundton a (*dügāh*) einen Ganzton tiefer nach g (*rast*)). Die Technik der Transposition ist schon bei Şafī al-Dīn (137f.) weitgehend entwickelt. Ihre Anwendung auf den *makam* kann aber zu Verzerrungen ihrer Eigenschaften führen, weil Merkmale der Intonation und der Tonraum-Struktur, die von der Lage eines *makam* auf der Tonleiter abhängen, nicht mehr berücksichtigt werden. Ein Beispiel ist das *makam kürdili hicazkār*, das als Transposition des *makam kürdi* von a (*dügāh*) nach g (*rast*) charakterisiert wird. Durch die Transposition der Tonleiter des *makam kürdi* auf *rast*, wird die unterste Sekunde der Tonleiter von *kürdili hicazkār* zu einem λείμμα (g-ab, 90 cents) (s. Özkan 1984: 220, 224). Doch nach Information von İhsan Özgen ist diese Sekunde eine ἀποτομή (g-a♭, 114 cents). *kürdili hicazkār* leitet sich vom *makam hicazkār* ab, das ein *hicaz*-Tetrachord auf *rast* (g) hat (Özkan 1984: 240). Deswegen ist die Obersekunde dieser *makam* der Ton *zirgüle* und nicht *nim zirgüle*. Die Bezeichnung *kürdili* bedeutet lediglich, daß *kürdili hicazkār* den Ton *kürdi* (b) statt *segāh* (h) benutzt.

Mürekkebe oder *birleşik* sind die aus anderen *makamlar* zusammengesetzten *makamlar* (z.B. *makam ferahfezā*, das als *makam acem aşiran* anfängt, dann zum *makam sultanî yegāh* moduliert und auf dessen Finalton *yegāh* endet).

Theoriegeschichtlicher Hintergrund der makam-Gliederung

Die modale Terminologie der persischen und der türkischen Musiktheorie ist mannigfaltig und genau so vieldeutig und schwer zu interpretieren wie die griechische. Eine ausführliche Analyse der Begriffe zum persischen Tonsystem im Mittelalter hat Wright (1974) unternommen. Hier werden nur einige relevante Aspekte besprochen.

jam'

Wright (1974: 169) schreibt: *Şafl al-Dīn defines jamas the association of three or more notes.* Wahrscheinlich aber ist es besser darunter eine durch ein konsonantes Intervall abgegrenzte Tongruppe zu verstehen (Tetrachord, Pentachord, Tonleiter im Umfang einer Oktave). Dies zeigt die Definition von *parda* bei Qutb al-Dīn (s. unten). *jam'* entspricht ursprünglich dem Begriff ούστημα, und *jamāat al tamma* ist das τέλειον (s. Kapitel "Tonleiter").

shudūd

Oktav-Tonleiter, darunter sowohl solche mit pythagoreisch-diatonischer Intervallstruktur als auch mit zalzalschen Sekunden (Wright 1974: 81f.). Şafl al-Dīn listet 12 *shudūd* auf. Der Grund für die Zahl 12 ist nach Wright (1974: 86) in aller Wahrscheinlichkeit außermusikalisch, nämlich die kosmische Assoziation zu den 12 Zeichen des Tierkreises.

Dieser Tradition folgend, nennen Κύριλλος (106) und Κώνστας 12 Haupt-makamlar (κύρια μακάμια). Es ist keine Teilung der 12 makamlar in sieben diatonische und fünf chromatische Tonstufen bei diesen Autoren nachweisbar.

āwāz (Pl. awazā)

Eine Modus-Gruppe, deren Bedeutung unklar ist und die bei der neueren Musiktheorie keine Rolle mehr spielt. Nach Wright (1974: 88): *Indeed, one feels tempted to make the frivolous suggestion that the only reason for yoking these six modes together - apart from any extra-musical factors that might be involved - would appear to be that, in contrast to the shudūd, no common features are in evidence.*

parda, shadd (Pl. shuddūd)

Qutb al-Dīn nach Wright (1974: 168): *A parda, [...] can be shown by induction to consist of a limited series of notes usually bounded by a major consonant interval, and is therefore synonymous with jam group.* Als *major consonant interval* wird die Oktave verstanden. Es ist unklar, ob die Quinte oder die Quarte auch mitgezählt werden soll.

murakkab

Wright (1974: 91): *murakkab(āt) is a technical term by which scales are defined according to their constituent tetrachords and pentachords [...] and in theory could be applied to any of the octave scales discussed above.* Von dieser Bedeutung wird der Ursprung der heutigen Bezeichnung *murekkeb makam* deutlich. Dies sind *makamlar*, die aus anderen *makamlar* zusammengesetzt sind; im engeren Sinne aber, die aus den charakteristischen Bestandteilen anderer *makamlar* zusammengesetzt sind (Tetrachorden, Pentachorden usw.).

tarkīb

tarkīb ist eine dem *murakkab* verwandte Bezeichnung für abgeleitete (nicht primäre) Modi: *It is true that murakkab, or rather the related form tarkīb, is employed in the Durrat al-tāj and later treatises to designate a number of modes or modal combinations of units outside the previously established groups of shudūd and āwāz, but while it is quite possible that some of these were already current in Şafl al-Dīn's days, it would appear from the Kitāb al-adwār that for him the term murakkab was purely an adjunct to the vocabulary of theoretical analysis.* (Wright 1974: 91)

Die modale Kategorien *āwāz* und *tarkīb* werden auch durch Gruppen begrenzt und sollten deswegen auch zu den *parda* gezählt werden. Qutb al-Dīn: *Therefore since these groups, some of which are called āwāzes and others tarkībs (the term parda not being applied to them), have in common with the pardas the fact that they are all limited series of notes bounded by a major consonant interval, there is no distinction known which could justify not applying the term parda to them.* (Wright 1974: 168). Die *tarkīb* wurden bereits im Mittelalter mit den *shu'ba* verwechselt, was auf ihre Ähnlichkeit zu diesen hinweist: *There is much disagreement among practising musicians over the shubas and tarkībs because of their lack of discernment.* (Qutb al-Dīn nach Wright 1974: 178) Also sind die *tarkīb* etwa als abgeleitete Modi zu verstehen.

shu'ba

Qutb al-Din's Beschreibung der *shu'ba* läßt eine Ähnlichkeit zu den "Zweigen" der ἤχοι erkennen (πλάγιοι μέσοι φθοραί): *A shu'ba can also be defined by induction as a specific melodic movement upon the notes of a [given] parda, scale. This statement may be clarified this: the masters of the practical art progress through the notes of the parda in such way as to place emphasis on a certain note. [...] As a result this note predominates, together with those that are most consonant with it. If this note is the lowest note [or tonic] of the parda, or the fourth upwards from the tonic, the melody is said to be in that parda. For instance if, in the parda rast, the prominent note is c, then the melody is in rast, absolutely. If the second note from c, i.e. d, is prominent, then it is said to be in dügâh-i rast. Further if, in progressing upwards, the note g is reached, or if A is reached downwards, the melody will indubitably produce the effect of nawrûz; if f# is also used it becomes isfahân; and if one goes beyond g to a it becomes husaynî.* (Wright 1974: 172). Da, wie bereits erwähnt, "shu'ba" wörtlich etwa "Zweig" bedeutet (Wright 1974: 194), ist diese Ähnlichkeit um so mehr eine bedeutende Parallele, auch wenn sie nur zufällig sein sollte.

Die früher zu den *shu'bas* zählenden Modi sind im türkischen System zu den *makamlar* hinübergergetreten, da man die alte Typologie fallen lies. Bis ins 19. Jahrhundert wurde jedoch die Kategorie der *shu'ba* bei griechischen Schriften über die türkische Kunstmusik überliefert, und zwar auch in Verbindung zu den φθοραί (Κύριλλος).

Kantemir's Klassifizierung der Modi

Die Modi-Typologie von Kantemir wendet Ansätze und Begriffe der älteren Musiktheorie an, bewahrt aber eine Eigenständigkeit und ist an die reellen melodischen Strukturen der türkischen Musik seiner Zeit angepaßt. Bemerkenswerterweise findet man hier zwei aus der griechischen Musik bekannte theoretische Konstruktionen wieder: die erste ist die Unterscheidung zwischen Modi mit ausschließlich diatonischen und denen mit chromatischen Tonstufen, die in der Bezeichnung der zwei nicht-diatonischen Modi νανὰ und νενανὼ als φθοραί führte (s. Kapitel "Tetrachord" sowie Besprechung des Begriffs φθορά hier oben). Die zweite ist die Benennung von Intervallmodulen (*terkib*), die in verschiedenen Positionen transponiert werden, und durch die die Tonge-

schlechter sowie die Phänomene der Modulation, oder der Kombination der Charakteristika verschiedener Modi beschrieben werden. Auch dieser Begriff entspricht der φθορά und zwar im Sinne des Modulationszeichens. Im erweiterten Sinne gibt es auch eine Verwandtschaft zur der Ableitung und Kombination bestimmter μέσοι, δίφωνοι usw. Insgesamt unterscheidet Kantemir folgende sieben Kategorien von Modi:

1. Modi der perfekten Tonstufen in der tiefen Oktave: *irak, rast, dügâh, segâh çargâh, nevâ, hüseinî*.
2. Modi der perfekten Tonstufen in der höheren Oktave: *evîç, gerdaniye, muhayyer*.
3. Aufsteigende Modi der imperfekten Tonstufen: *kürdi, sabâ, beyâtî, acem*.
4. Absteigende Modi der imperfekten Tonstufen: *şehnâz, hisâr, uzzâl, bûselik, zengûle*.
5. Zusammengesetzte Modi (*mürekkab makam*): *sünbûle, mähûr, pençgâh, nikrîz, nişâbur*.
6. Falsche Modi (*sûretâ makam*): *bestenigâr, zirefkend*.
7. Modale Strukturen (*terkib*): *isfahan, büzürg, hicaz, geveşt, selmek, mâye, acem aşirânî, bûselik aşirânî, hüzzam, nihâvend, nühûft, horâsânî, hüseinî, hizzî bûselik, râhatîl ervâh, ruy irak, mehalif irak, sultânî irak, baba tahir, arazbar, küçek, müberka, karçigâr*.

Die Typologie von Kantemir vereinigt mehrere Kriterien der Klassifizierung, die einerseits von den melodischen Eigenschaften der Modi und ihrer Tonleiter, andererseits von der nicht ganz klaren Unterscheidung *parda-mürekkab-terkib* der älteren traditionellen Musiktheorie stammen. Deutlich ist, daß die Kategorien 1 und 2 diatonische Modi, 3 und 4 hingegen Modi mit nicht-diatonischen Tonstufen enthalten. Die Bedeutung der Unterscheidung der Abgeleiteten Modi in *mürekkab, sûretâ* und *terkib* ist nicht klar.

ZWEITER TEIL

DAS TONSYSTEM AUS ANALYTISCHER SICHT

TRADITIONELLE UND ZEITGENÖSSISCHE BESCHREIBUNGEN MODALER PHÄNOMENE

Grundlegende melodische Phänomene

Die hier vorgestellten Begriffe und Prinzipien der melodischen Formbildung fassen melodische Merkmale zusammen, die bei der Analyse der Musikstücke der vorliegenden Arbeit festgestellt wurden. Bei jeder Art von Merkmal ist ein Kernelement, eine Kerngestalt oder ein Verfahren (Prozeß) erkennbar. Die Untersuchung des Wesens der modalen Melodik erfordert eine Analyse der Funktion dieser Elemente, Gestalten und Verfahren auf der konzeptuellen Ebene und auf der Ebene der Wahrnehmung. Die Prinzipien beziehen sich auf folgende Phänomene, die bei der Entstehung und Apperzeption einer Melodie zu beobachten sind:

1. Das "Umspielen" eines melodischen Gerüsts durch ornamentale Wendungen;
2. die Hervorhebung bestimmter Töne des Modus, die eine besondere Rolle in der Struktur der Melodie spielen, und "Felder" oder "Tonräume" bilden;
3. die Anwendung von melodischen Formeln oder strukturellen Kerngebilden im Aufbau der Melodie.

Diese Aspekte sind nicht nur in der türkischen und griechischen Musik zu finden, sondern sind auch in der modalen Musik von anderen Traditionen wie der persischen oder der indischen beobachtet worden. Ihre Bedeutung für das Verständnis der Melodie kann als fundamental bezeichnet werden. Bei jedem einzelnen dieser drei Aspekte sind eigene Regeln festzustellen, doch stehen andererseits alle drei in enger Beziehung zueinander. Obwohl sie getrennt analysiert werden können, sind sie so miteinander verflochten, daß aus der Berücksichtigung ihrer Wechselwirkung tiefere Einblicke zu gewinnen sind. Ziel dieses Kapitels ist zu zeigen, wie sich Begriffe der griechischen und türkischen Musiktheorie auf diese Phänomene beziehen. Hierzu werden Begriffe aus der älteren Musiktheorie und aus modernen musikanalytischen Arbeiten vorgestellt und ihre Beziehung zu den eigenen Begriffen skizziert (s. nächstes Kapitel: "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien").

Das melodische Gerüst und seine Realisierungen

Melodisches Gerüst ("Melodiemodell", "melodischer Kern")

Das Verhältnis der "komponierten Vorlage" und ihrer "Realisierung" bei der Aufführung eines Werkes ist bei der griechischen wie auch bei der türkischen Musik anders als in der klassischen Tradition des Westens. Der Anteil des Interpreten bei der Realisierung ist höher, der Umfang der im individuellen Werk explizit vorgegebenen Details geringer. Das Werk ist dermaßen in der Tradition eingebettet, daß seine Realisierung nur durch einen Korpus von Regeln möglich ist, die der Interpret als Träger der Tradition verinnerlicht hat. Diese Regel lassen dem Interpreten einen Spielraum, innerhalb dessen er einigermaßen als "Komponist" oder "Bearbeiter" zur Realisierung der Melodie beiträgt. Ähnlich verhält es sich auch bei anderen vorderorientalischen und orientalischen Musiktraditionen.

In der Tat ist es irreführend, in diesen Traditionen von einem konkreten "Vorbild" eines Werkes zu sprechen, insofern selbst seine erste Realisierung eine Interpretation genau wie alle anderen ist. Trotzdem scheint es nützlich bei der Analyse, ein ideelles "melodisches Gerüst" vorzustellen, das als gemeinsame grundlegende Struktur beim Vergleich verschiedener Realisierungen sowie Kompositionen behilflich sein kann. Kuckertz (1963) und Oransay (1966) haben dafür die Begriffe "Melodiemodell" und "melodischer Kern" benutzt, die hier kurz vorgestellt werden.

Melodiemodell ist nach Kuckertz ein melodisches Gerüst, das als ideeller melodischer Kern bei der Realisierung einer Melodie dient. Kuckertz beschreibt dies folgendermaßen: *Das Melodiemodell, in der Vorstellung des Musikers stets gegenwärtig, ist Hintergrund der Melodiebildung. Die vorgetragene Melodie ist als seine Realisationen ('Varianten') - aufzufassen. Jede einzelne Modellrealisation, auch als 'Verklangerung' des Modells zu bezeichnen, ist eine 'Individuation' des Modells. Die Modell-Realisationen 'kolorieren' das im Hintergrund vorhandene Melodiemodell, d. h., sie stellen es im Gewande wandelbarer Verzierungen, spezieller Metrisierungen sowie besonderer tonaler und formaler Ausgestaltungen vor.* (Kuckertz 1963: 52) Die Identifizierung des Melodiemodells eines Stückes ist jedoch ein problematisches Unternehmen, besonders wenn keine schriftliche Vorbilder vorliegen, die als Modelle bezeichnet werden können. Weiterhin stellt sich die Frage, ob das Melodiemodell in der griechischen und in der türkischen

Musik ein Bestandteil des Modus (ἤχος, *makam*) ist - das heißt, ob bestimmte ἤχοι oder *makamlar* eigene Melodiemodelle haben - oder ob Melodiemodelle hauptsächlich mit einzelnen Kompositionen verbunden sind. Um diese Fragen näher zu untersuchen ist eine differenzierte Betrachtung der einzelnen Töne der Melodie aber auch der Tonleiter der Modi erforderlich.

Nach Oransay (1966) ist der Prozeß der Ornamentation eines "melodischen Kerns" bei der türkischen Kunstmusik sowohl in den komponierten Stücken, als auch bei den Improvisationen allgegenwärtig: *Jedes Stück der traditionellen türkischen Kunstmusik, ob komponiert oder improvisiert, besteht in der Hauptsache aus einer melodischen Linie, die aus einem melodischen Kern und einer Anzahl von stehenden Wendungen entstanden ist, mit denen der melodische Kern während der Aufführung versehen ist.* (Oransay 1966: 21). Durch den Vergleich von verschiedenen Ausgaben und Kompositionen zeigt Oransay, daß die heutigen Ausgaben von Kompositionen türkischer Musik zum größten Teil schon ornamentierte Fassungen eines "melodischen Kerns" sind: diese Fassungen in europäischer Notation sind also gleichzeitig Interpretationen in einem bestimmten Stil und sollten nicht als getreue Notationen von "Originalen" angesehen werden. Deshalb wurden von den Restauratoren der türkischen Musik im 20. Jahrhundert wie Suphi Ezghi "Säuberungsversuche" unternommen, um die Meisterwerke der Tradition von überflüssigen Ornamenten zu reinigen (Oransay 1966: 42; 48-49 Anm. 119).

Hier wird der Begriff "melodisches Gerüst" vorgezogen, um die melodisch-strukturelle Rolle des Phänomens hervorzuheben. Der Begriff "Modell" von Kuckertz stößt auf die oben genannten Probleme der Identifizierung des Modells und seiner Rolle in verschiedenen Gattungen. Zudem liegt das Wort "Gerüst" näher zur von al-Fārābī vorgeschlagenen Metapher der Melodie (s. unten, Abschnitt "Gerüstton").

Ornamentierungspraktiken in den verschiedenen Gattungen

Die Geschichte der Verzierungspraxis in der griechischen Kirchenmusik geht zurück bis zu den Anfängen der byzantinischen Notation. Husmann (1980) unterscheidet zwischen freier Ornamentation der Melodie und regelrechter Interpretation von melodischen Formeln, die in der älteren Notation durch spezielle Zeichen, die oben genannten "großen Zeichen" (μεγάλα ὑποστάσεις), in stenographischer Form angedeutet werden. Zentraler Begriff in dieser Praxis ist der Begriff θέσις (wörtlich: "Stelle"). Durch θέσις werden kürzere oder längere fixierte melodische

Formeln bezeichnet, die sowohl bei der Ornamentation (nach Belieben des ornamentierenden Bearbeiters oder Sängers) als auch in der schriftlichen Interpretation von μεγάλοι υποστάσεις angebracht werden. In jeder der drei Hauptgattungen der Kirchenmusik: εἰρημολογικόν, στιχεραρικόν und παπαδικόν μέλος, wird unterschiedlich ornamentiert. Das εἰρημολογικόν μέλος wird am wenigsten ornamentiert, während das παπαδικόν zum großen Teil hochmelismatisch ist. Die Ornamentationspraxis bildet somit einen zentralen Teil der schriftlichen sowie der mündlichen Tradition, und deren Grenzen zur "Komposition" sind schwer definierbar. Aus dem Gesagten geht hervor, daß Ornamentation ohne Kenntnis des Begriffes θέσις, also der melodischen Formel und deren Regel, nicht denkbar ist.

Das Repertoire der türkischen Kunstmusik wurde bis zum 19. Jh. mündlich überliefert. Im Gegensatz zur griechischen Kirchenmusik gibt es also für den größten Teil der Stücke keine schriftlich fixierten Vorbilder. Dennoch existiert bei der türkischen Musik eine ähnliche Ornamentationspraxis wie bei der griechischen.

In der religiösen türkischen Musik waren es vor allem die langsamen Hymnen der Gattungen *durak* und *naat*, die stark ornamentiert und rhythmisch frei ausgeführt wurden. Diese Tradition ist heute fast ganz ausgestorben. Lediglich ein Stück wird noch regelmäßig aufgeführt: das *râst naat* des Mustafa İtri (17. Jahrhundert), das die Zeremonie des *semâ*, des Tanzes der *mevlevi*-Derwische eröffnet. Die Rekonstruktion der in den Transkriptionen von Suphi Ezghi und Ekrem Karadeniz erhaltenen *durak* und *naat* ist deshalb sehr problematisch. Außerdem stellt sich die Frage bei denjenigen Gattungen islamischer Musik, welche stark melismatisch und rhythmisch frei von einer einzelnen Person aufgeführt werden, ob man überhaupt von "Ornamentierung" sprechen darf, da es keine schriftlichen Vorbilder der Stücke gibt (z. B. bei den religiösen Hymnen *mevlid*, *kasside*, der Koranrezitation und dem Gebet *ezan*).

In der griechischen und türkischen Musik liegen die Grenzen der Ornamentierung weit jenseits der Addition von kleinen Wendungen während der Aufführung. Der Ornamentierungsprozeß ist mit der Realisierung der Melodie so eng verflochten, daß die Trennung von Hauptlinie und Ornamenten sowie die Bestimmung einer grundlegenden Version der Melodie sehr schwer wird. Die Ornamentation bildet also einen untrennbaren Bestandteil der melodischen Linie in der türkischen und der griechischen Musik. Die Grenzen zwischen "melodischem Kern" und "Ornamenten" sind fließend. Oransay bemerkt: *Bekanntlich erhält der ideelle melodische Kern in der tatsächlichen Aufführung stehende Wendungen und wird somit zur melodischen Linie. Da die Auswahl und*

das Anbringen der Wendungen ganz dem Gutdünken des Spielers bzw. Sängers überlassen ist, kann die melodische Linie innerhalb ein und derselben Aufführung von verschiedenen Ausführenden gleichzeitig verschieden vorgetragen werden und natürlich auch bei jeder einzelnen Aufführung eine andere Gestalt haben. Diese unterschiedlichen Gestalten werden als die "Haltung" tavir des ausführenden Künstlers (z. B. "Salim Beg tavri") oder Kreises (z.B. "ergah tavri" oder "piyasa tavri") bezeichnet (Oransay 1966: 36).

Es ist schwer den Begriff Ornamentierung auf einen deutlich abgegrenzten Teil des musikalischen Geschehens festzulegen. Das Spektrum der Ornamentierungspraktiken reicht von der Ausschmückung einzelner Töne durch Triller, Nebennoten oder ornamentalen Wendungen bis zur Bearbeitung eines Stückes in einer erheblich längeren "ausgeschmückten" Fassung oder zur freien Wiedergabe eines Melodiemodells. In den folgenden Abschnitten werden die wichtigsten Arten von Ornamentierungspraktiken vorgestellt.

Kleine Ornamente bei der Aufführung

Diese Art der Ornamentierung betrifft:

a) Die heutige Aufführungspraxis in der türkischen Kunstmusik, deren Repertoire größtenteils in europäischer Notation aufgeschrieben und herausgegeben ist. Ein Vergleich der alten Aufnahmen (z. B. von *Tanburi Cemil Bey* vor 1916) mit heutigen Interpretationen läßt wesentliche Abweichungen der Versionen feststellen. Nur sehr wenige Interpreten wagen es heute, den geschriebenen Text so frei zu interpretieren, wie die alten Meister.

b) Die heutige Ausführungspraxis der griechischen Kirchenmusik, soweit es sich um Stücke und Aufführungssituationen handelt, bei denen die Abweichungen von einem mündlich oder schriftlich überlieferten fixierten Vorbild gering sind. Dies ist meistens bei den Stücken der heirmologischen Gattung sowie unter Umständen bei manchen Teilen der sticherarischen Gattung der Fall. Aber auch in den anderen Teilen des Repertoires variiert das Ausmaß der Ornamentierung je nach Tradition, Interpret und Aufführungssituation. Selbst die Stücke der Gattung der παπαδική (παπαδικόν μέλος), die äußerst reich an Melismen sind, werden z.B. bei Choraufführungen streng nach dem Notentext in neubyzantinischer Notation gesungen, und auch bei manchen Soloaufführungen werden nur wenig Ornamente angebracht.

Ornamentierung bei der Niederschrift eines Stückes.

Die byzantinische und nachbyzantinische Notation verfügt über spezielle Zeichen, durch die ornamentale Wendungen oder sogar längere Figuren in "stenographischer Form" notiert werden. Diese gehören zur Kategorie der μεγάλα ὑποστάσεις "großen Zeichen", die mehr als 40 Zeichen umfaßt. Außerdem haben manche von den Intervallzeichen (ἔμφωνα) auch eine ornamentale Bedeutung, das heißt, daß an dem Ton, den sie anzeigen, gleichzeitig auch ein Ornament angebracht wird.

Selbst die erste Niederschrift stellt also sogleich eine persönliche Interpretationsfassung des Schreibers dar und ist selten frei von Ornamenten. In der Praxis werden oft manche dieser Ornamente oder "stehenden Wendungen" bei der Ausführung von anderen ersetzt, wobei die musikalische Legitimation dieser Freiheit allein von der Erfahrung des Interpreten und seinen Stilkenntnissen abhängig ist.

Ἐξήγησις (Ausführliche schriftliche Interpretation notierter melodischer Wendungen)

Dieser Prozeß der interpretierenden "Umschrift" in ausführlicherer Fassung hat sich im Laufe der Entwicklung der byzantinischen und nachbyzantinischen Notation wiederholt, wodurch die Unterscheidung zwischen freier Ornamentierung und Auslegung von traditionell fixierten melodischen Formeln erschwert wird. Oft tragen "interpretierte" Fassungen in ihrer Überschrift auch den Namen des Interpreten, mit dem Ausdruck Ἐξηγηθὲν παρὰ... "Ausgelegt von ...". Nach der Reform der byzantinischen Notation durch Χρύσανθος unternahmen seine zwei Mitarbeiter Χουρμούζιος und Γρηγόριος die Umschrift des größten Teils des Repertoires in die neue Notation. Heinrich Husmann bemerkte in seiner Studie *Interpretation und Ornamentierung in der nachbyzantinischen Musik* zu einem Beispiel ornamentaler Auslegung von diesen Meistern: [...] in Wirklichkeit aber handelt es sich nur um eine freilich öfter durch Melismen erweiterte Umschrift der ornamentierten Fassung. Auch auf vielen weiteren Titeln ist exēgēsis gleich "Umschrift", ganz ähnlich wie ein "Interprete" ja ein reiner Übersetzer und kein paraphrasierender Exeget ist. Damit entsteht das grundlegende Problem, welches der Anteil der Transkriptoren und welches der der Ornamentisten ist; denn da, wo eine mittelalterliche Komposition [...] zugrundeliegt, gibt es nicht zwei, sondern drei verschiedene Fassungen: die originale, oft auch bereits stark ornamentale, mittelbyzantinische Komposition, die im 17.

bis 18. Jahrhundert von den Ornamentisten ausgezierte Fassung und endlich die im 19. Jahrhundert von den Transkriptoren der "neuen Methode" umgeschriebene und z.T. nochmals weiter verzierte Endform. (Husmann 1980: 102) Es gibt für viele Stücke noch mehr Fassungen, als die drei von Husmann erwähnten. Der Ornamentationsprozeß in der Notation fängt gleich mit dem Anfang ihrer Entwicklung an. Deshalb ist es schwer, zwischen ἐξήγησις "Interpretation" und καλλωπισμός "Aus schmückung, Bearbeitung" zu unterscheiden.

Καλλωπισμός (Ornamentierende Bearbeitung einer Komposition)

Es handelt sich hierbei um eine besondere Tradition in der griechischen Kirchenmusik, die als καλλωπισμός (Aus schmückung) bekannt ist. Die ausgeschmückten Fassungen können sehr stark vom Original abweichen und sich über ein Mehrfaches seiner Länge ausdehnen. Sie sind daher nicht als detaillierte Niederschriften des Stückes, sondern als Bearbeitungen aufzufassen und werden meistens zu besonderen Anlässen aufgeführt. Sie werden in der Regel auch als solche durch die Überschrift Καλλωπισθὲν παρὰ... "Ausgeschmückt von..." bezeichnet. Viele der als ἐξηγήσεις bezeichneten Bearbeitungen sind eigentlich καλλωπισμοί.

Funktionen, Beziehungen und Strukturen von Tönen

Gerüstton

Die grundlegende hierarchische Beziehung zwischen den Tönen in der Melodie ist die Gliederung in Gerüsttöne und Nebentöne. Schon im 10. Jahrhundert hat al-Fārābī diese Unterscheidung auf bildhafte Art geschildert. Seine Definition von principes bzw. éléments fondamentaux und notes supplémentaires ist eine schöne Beschreibung dessen, was hier Gerüstton und Nebenton genannt wird:

En examinant avec soin les compositions musicales des nations dont nous venons de parler, nous y reconnaissons deux espèces de notes: les unes sont comparables la chaîne d'une étoffe, ou aux briques et aux poutres qui entrent dans une construction. Les autres notes, par contre, joueront le rôle des décorations, des ornements, de tous les éléments

secondaires d'une construction, ou encore celui de la teinture, de l'apprêt, des ornements et de la confection de l'habit, relativement la chaîne et la trame de l'étoffe. L'auditeur attentif se rendra compte de ce que nous venons de dire, surtout s'il pratique lui-même la musique. Nous qualifierons donc les notes de la première espèce de principes et d'éléments fondamentaux des mélodies. Celles de la deuxième espèce seront qualifiées par nous de notes supplémentaires. Certaines de ces dernières ajoutent la beauté et au charme de la mélodie; d'autres sont superflues, ou même d'un effet désagréable. Les notes supplémentaires sont donc de deux espèces: les unes sont naturelles et ajoutent à la perfection de la sonorité mélodique, les autres non. (al-Farabi I: 39; Hervorhebungen von mir.)

Die Bezeichnungen *principes* und *supplémentaires* zeigen den Ansatz einer hierarchischen Einteilung der Töne, die in der antiken Lehre nicht explizit entwickelt wurde: durch die Bezeichnungen *principes* und *supplémentaires* werden die Töne in zwei Kategorien gegliedert; die eine ist primär, die zweite sekundär. Die Einführung der Begriffe *principes* und *supplémentaires* von al-Farabi darf als ein bedeutendes Ereignis in der Musiktheorie angesehen werden, da dieser Ansatz besonders für die Theorie und Analyse einer modalen Musik, wie die vorderorientalische, sehr wichtig ist. Leider gibt uns al-Farabi keine Beispiele. Als Versuch einer genaueren Deutung möchte ich von zwei möglichen hierarchischen Einteilungen ausgehen, auf die sich m. E. die Beschreibung von al-Farabi beziehen könnte:

1. Bestimmte Tonstufen in einem Modus sind von primärer Bedeutung, im Gegensatz zu anderen, die von sekundärer Bedeutung sind. Dadurch wird der Tonstufenvorrat eines Modus hierarchisch gegliedert. Eine derartige Gliederung stellt die Unterscheidung von *Ebenentönen Haupttönen, Zentraltönen* und *Nebentönen* in den Modi dar. Diesen Tonstufen wird eine besondere Bedeutung unter den anderen Tonstufen des Modus zugewiesen.
2. Bestimmte Töne in einer Melodie sind wesentliche Melodietöne, während andere nur als Ornamente dienen. Diese Gliederung betrifft die Funktion der einzelnen Töne in der Melodie. Die wesentlichen Töne sind *Gerüsttöne*; die um sie vorkommenden ergänzenden oder ornamentalen Töne sind *Ornamenttöne*.

Diese zwei Arten von Gliederungen ähneln einander, sind aber nicht identisch. Die erste erfaßt die Hierarchie von Elementen einer Tonhöhenreihe unabhängig von einer temporellen Ordnung. Die zweite

dient dazu, eine zeitlich geordnete Folge von Tönen in einer Melodie, die das melodische Gerüst bildet, auszusondern. Da die Gerüsttöne strukturell prominente Töne sind, würde man dazu tendieren, sie mit Ebenentönen zu verwechseln oder gleichzustellen. Daher fehlt in bisherigen Arbeiten über die modale Melodik oft eine klare Unterscheidung zwischen Gerüstton und Ebenenton.

Attraktionspunkt

Angelika Sieglin benutzt den Begriff Attraktionspunkte, um die in der Melodie strukturell hervortretenden Töne zu bezeichnen. Nach ihrer Definition wird unter einem Attraktionspunkt ("Ap.") ein Ton verstanden, der sich durch eine gewisse Anziehungskraft vor anderen Tönen auszeichnet, und dem daher durch seine Dauer, durch Umspielung oder auch durch seine Position besondere Hervorhebung zuteil wird (Sieglin 1975: 12.).

Sieglin gab weiterhin folgende Kriterien für ihre Unterscheidung von den Nebentönen an: Bei den Beziehungen zwischen Ap.en [Attraktionspunkten] und ihren Umspielungstönen stehen [...] einer stets eindeutigen Begriffsklärung aufgrund der Kontextabhängigkeit der Phänomene gewisse Schwierigkeiten entgegen. Problematischer noch als hier wird eine Definition dessen, was unter einem primären Ap. zu verstehen ist, bei den übrigen Techniken der Ap.s-Hervorhebung. An dieser Stelle sei auf die Faktoren hingewiesen, die einen bestimmten Ton als Ap. erscheinen lassen, und deren Auswahl und jeweils unterschiedliche Kombination dessen Rang mitbestimmen:

- a) Häufiges Auftreten,
- b) relativ große rhythmische Dauer,
- c) Repetition,
- d) Erreichen oder/bzw. und Verlassen dieses Tons durch einen Sprung,
- e) Position an formal markanter Stelle und
- f) Umspielung mit Hilfe eines oder mehrerer Töne (Sieglin 1984: 14)

Der Begriff Attraktionston von Sieglin weist etymologisch auf eine zentrale Rolle in der Wahrnehmung der modalen Struktur. Doch diese Rolle wird von Sieglin nicht genügend von der untergeordneten Rolle der einfachen Gerüsttöne in einer Melodie differenziert. In der vorliegenden Arbeit werden weitere Begriffe vorgestellt (Ebenenton, Hauptton, Zentralton usw.), die aus dem Bedürfnis nach einer feineren Differenzierung entstanden sind. Das Wort "Attraktion" wird daher hier für eine besondere Funktion von bestimmten Gerüsttönen in der Melodie

gebraucht (s. Abschnitt "Attraktionston"). Der Begriff "Attraktionston" bedeutet also etwas anderes als der "Attraktionspunkt" bei Sieglin, der etwa für den Begriff "Gerüstton" steht.

"Melodic axis" und "Zentralton"

Touma (1980) basiert seine Analyse des Makam-Phänomens auf die Begriffe *melodic axis* und *tone-space*. Diese Begriffe erfassen den Kern der Phänomene der Entstehung und Wahrnehmung modaler Melodiestrukturen. Sie sind mit den Begriffen "Zentralton" und "Tonraum" der vorliegenden Arbeit verwandt, obwohl letztere hier mit einer etwas mehr eingegrenzten Bedeutung angewendet werden (s. nächstes Kapitel, "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien"). Touma beschreibt *melodic axis* und *tone-space* folgenderweise:

The phases in a taqsim are supported by the axes, the melodic axes and the tone-spaces lying between the pivotal points of the different melodic axes. "Melodic axis" is here taken to mean a group of notes which encircle, or gravitate round, a note which occurs at least three times, i.e. the "axis" which constitutes the nucleus, or germ, of the tone-space created by the notes encircling the axis. The axis is in fact nothing other than the pitch-level, in the qualitative sense of a given pitch, of the nucleus around which the tonal field contained by the axis comes into being. (Touma 1980: 30)

Tonebene

Die *melodic axis* von Touma kann auch als "Tonebene" bezeichnet werden. Hierzu Touma: *Der Baschraf [=Peşrev] beruht auf einer Kernmelodie, deren charakteristische Elemente, wie beispielsweise gewisse typische Intervalle oder bestimmte rhythmische Gruppierungen, in allen Abschnitten (Hana-s) und im Ritornell (Taslim) paraphrasiert auftauchen. Sämtliche melodische Wendungen, die als Schnörkel oder Arabesken erscheinen, können in ihrer Gesamtheit als eine Tonebene oder Tonfläche betrachtet werden, die sich um ein Tonzentrum lagert. Allein dieses Zentrum bestimmt den musikalischen Ablauf, alles übrige ist von sekundärer Bedeutung. Wenn beispielsweise c das Zentrum bildet, so ist die Anzahl der umspielenden Töne für dessen Funktion belanglos, die von der sich um das Zentrum lagernden Tonebene, also von den Schnörkeln, Arabesken und Paraphrasen unabhängig bleibt. (Touma 1975: 100)*

Strebeton, ἑλξίς

Strebeton ist ein Nachbarton (Obersekunde oder Untersekunde) von einem Ton, der ein stabiles Zentrum bildet, das den Nachbarton zu sich zieht. Das stabile Zentrum fungiert dann als Attraktionston. Der Strebeton liegt im Abstand von weniger als einer großen Sekunde zum Attraktionston und ist zudem in der Praxis instabil. Das heißt, er wird in seinen verschiedenen Auftritten anders intoniert, abhängig von der Art der melodischen Wendung, dem Instrument und dem Interpreten. Die Regel ist, je enger seine Beziehung zum Attraktionston und je stärker der Attraktionston betont wird, desto kleiner wird die Sekunde zwischen Strebeton und Attraktionston. Dieses Phänomen heißt in der griechischen Theorie ἑλξίς (Attraktion).

Strebetöne werden auf zwei verschiedene Weisen aufgefaßt und notiert: als tonleitereigene oder als tonleiterfremde Töne. Wie der Name besagt, gehören tonleitereigene Strebetöne bereits zur Tonleiter des betreffenden Modus. Sie werden, falls sie von den diatonischen Tonstufen abweichen, in der Signatur des Modus mit Vorzeichen angegeben. Tonleiterfremde Strebetöne hingegen werden als Abweichungen von der Tonleiter des Modus abgefaßt, die an bestimmten Stellen vorkommen.

Viele Strebetöne werden in der Notation gar nicht angegeben. Vor allem in der neobyzantinischen Notation wird nur ein sehr kleiner Prozentsatz der Strebetöne notiert. Für die richtige Interpretation dieser oft schwierigen Inflektionen ist man auf die mündliche Tradition angewiesen, ohne deren Kenntnis keine musikalische Wiedergabe möglich ist.

Ein starker Eindruck des "Schwebens" entsteht, wenn, wie in manchen *taksim*, die Melodielinie plötzlich bei einem Strebeton durch eine Pause unterbrochen wird. Die "Spannung" der Melodie wird in diesem Moment erhöht. Das "Streben" eines Strebetons nach dem Attraktionston ist also sowohl durch das Verringern des Intervallabstands als auch durch die melodische Struktur spürbar.

Manche Strebetöne sind eher stabil und können auch in harmonische (Konsonanz-) Beziehung zu anderen Bezugstönen treten. (Beispiel: as im δεύτερος, cis' im hicaz, wenn es als große Oberterz von a funktioniert). Von zwei Funktionen derselben Tonstufe dominiert einmal die eine, einmal die andere.

Attraktionston

Attraktionston ist ein Ton, zu dem Strebetöne in Beziehung treten. Der Attraktionston ist in der Regel ein (stabiler) Ebenenton oder sogar ein Zentralton. Das Phänomen des Attraktionstons wird dadurch bemerkbar, daß einer oder beide seiner Nachbartöne in der Tonhöhe zu ihm "streben". In manchen Fällen kann ein instabiler Strebeton selbst zum Attraktionston werden, indem er einen instabilen Nachbarton zu sich heranzieht. Anders gesehen, erstreckt sich in diesen Fällen die Attraktionswirkung des stabilen Attraktionstons über seinen unmittelbaren Nachbarton hinaus. Dies wäre als "Attraktion zweiten Grades" zu bezeichnen (Beispiel: Beim ἤχος τέταρτος ἄγλα, werden die Tonstufen γα = f und βου = e^d nach oben zum δη = g gezogen).

"Tonraum" und "Feld"

In seiner Beschreibung der "melodic axes" bezeichnet Touma die den Zentralton umspielenden Töne als "tone-space" oder "field". Ein Tonraum oder ein Feld ist das Intervall, um welches die den Zentralton umgebenden Töne sich erstrecken. Das Intervall des Tonraums ist ein bestimmendes Merkmal für den Charakter der Melodie. So schreibt Tschakert: *Die lorische Tanzmusik basiert auf einem musikalischen Vorgang, der "Tonraumauffüllung" genannt werden soll: in jedem Stück wird ein bestimmtes Intervall als Tonraum auf die verschiedenste Weise ausgefüllt. Diese Intervalle reichen von einer kleinen Terz über die Quarte bis zur Quint. Auffallend häufig erscheint auch der Tritonus als Tonraum.* (Tschakert 1972: 21)

Oransay nennt den Tonraum "Makamraum". Er gibt einen systematischen Überblick der Makamräume (Oransay 1966: 130f.).

Es wird in der vorliegenden Arbeit zwischen "Tonebene" und "Tonraum" oder "Feld" unterschieden. Mit Tonebene wird ein Zentralton mit seiner Umspielung ohne weitere Differenzierung bezeichnet, es geht also nur um das Umspielen des Tons. Als Feld hingegen wird ein Gebilde von Tönen bezeichnet, wenn:

1. auf den bestimmten Ambitus der Umspielung hingewiesen werden soll;
2. das Gebilde der umspielenden Töne durch die Betonung von weiteren Tönen außer dem Zentralton weiter differenziert wird.

Ebenenton

Die den Tonraum abgrenzenden Töne erhalten als Grenztöne eine besondere Bedeutung. Sie werden oft selber umspielt, wodurch sie sekundäre Tonebenen bilden. Anders ausgedrückt: der Zentralton ist die melodische Referenz (Zentrum) in einem Feld, in dem sich weitere Tonebenen bilden. Die zentralen Töne dieser weiteren Tonebenen werden - nach Hohlfeld - Ebenentöne genannt.

Die Felderbildung ist, genauso wie die Ornamentation, ein rekursives Phänomen: wie Hohlfeld bemerkt, können Ebenentöne ihre eigenen Felder herausbilden und dadurch zu Zentraltönen werden.

Tonraumstrukturen der ἤχοι und makamlar

Makam als Folge von Feldern

Eine Improvisation kann als eine Reihe von Umspielungen von Tonebenen oder Tonebenen-Komplexen angesehen werden. Ein ἤχος oder makam wird ebenfalls durch eine festgelegte Reihenfolge von Tonebenen gekennzeichnet. Die Realisierung eines makams im taksim als Folge von umspielten Zentraltönen ist die zentrale These der Arbeit von Touma *Maqam Bayati in the Arabian Taqsim, A study in the Phenomenology of the Maqam* (Touma 1980). In ihr erfolgt die Definition vom taksim als Umspielung von Zentraltönen folgenderweise:

A taqsim is an instrumentally improvised representation of a maqam in which the tonal-spatial factor has a fixed organization, whereas the rhythmic-temporal factor is not subject to any organization. The organization of the spatial factor is quite independent of the medium through which it is realized (i.e. the instrument); it is, however, different in each maqam, and can therefore be said to depend on the latter.

[...] A taqsim can run to a considerable length when the player extends the tonal-spatial organization and aims at exhausting all the possibilities latent in a particular tonal field. This is especially the case when a taqsim has the function of representing the complete modal framework of a definite maqam. (Touma 1980: 12)

Gliederung der Tonräume

Für lange Zeit hat das Primat der *συμφωνία* Quarte und Quinte in der Theorie der vorderorientalischen Musik geherrscht. Infolgedessen haben auch Musiktheoretiker im 19. und 20. Jahrhundert auf eine strenge Einteilung der Tonleiter der *makam*, und somit auch deren Tonräume, in Quinten und Quartan bestanden. Darunter sind Rauf Yekta (1922: 3008) und Suphi Ezgi (I 32f.; 40), die nach Oransay (1966: 132) die Theoretiker des 13. bis 15. Jahrhunderts, wie z.B. al-Urmevi und al-Ladiqi, nachahmen. Durch einen mühevollen Weg gelangte Oransay (1966: 130-136) zur Erkenntnis, daß die Terz auch als Tonraum im *makam* fungiert, und daß bei der Makambeschreibung auf sie nicht verzichtet werden kann. Auch d'Erlanger (1949: V 93-96) scheute sich nicht, Trichorde als Grundbestandteile des *makam*-Systems zu definieren. Oransay's Prinzipien der Tonraumgliederung lassen sich, Oransay zitierend, folgenderweise zusammenfassen:

Jede Makamleiter entsteht durch die Aneinanderreihung von Makamterzen, Makamquarten und Makamquinten, wobei zwei Makamterzen oder zwei Makamquarten häufig, zwei Makamquinten aber selten unmittelbar aufeinander folgen. (Oransay 1966: 106)

Jede Makamterz, Makamquart oder Makamquint besteht aus einer diatonischen Folge von drei bzw. fünf Tönen, von denen die Ecktöne sowie der die Makamquint halbierende Terzton Gerüsttöne, die restlichen Fülltöne sind (Oransay 1966: 106).

Bei den Makamquarten und Makamquinten beträgt der Abstand der Ecktöne gewöhnlich eine reine Quarte bzw. eine reine Quinte. Verminderte Quartan bzw. verminderte Quinten kommen äußerst selten vor. Der Abstand der Ecktöne der Makamterz kann eine kleinere bzw. größere Kleinterz oder eine kleinere bzw. größere Großterz sein (Oransay 1966: 107).

Obwohl die Makamquinte theoretisch aus zwei Makamterzen besteht, muß sie als eigenständige Einheit neben die Makamterz und die Makamquart gereiht werden, weil der sie halbierende Terzton (theoretisch gesehen der gemeinsame Eckton der zwei Makamterzen) einen Teil seiner Bedeutung einbüßt. Wir nennen ihn deshalb "Kleingerüstton", im Gegensatz zu allen echten Ecktönen, den "Großgerüsttönen". (Oransay 1966: 107)

Feldcharakteristika melodischer Elementarphrasen

Auf der Parallelität von Musik und Sprache basierend hat Gültekin Oransay den Terminus *söylem* (Phrase) als Bezeichnung für die Glieder der Melodie in der türkischen Musik eingeführt: *Der Bau der einzelnen Glieder und Floskeln und ihr Verhältnis zueinander erweckt - m. E. - so wie bei jeder Musik auch hier den Eindruck, daß der melodische Kern etwas sagt, daß er gleichsam spricht, also eine sprachähnliche Gliederung aufweist, und daß die einzelnen Glieder und Floskeln die einzelnen Aussagen bilden, die ich hier entsprechend "söylem" nenne. [Anmerkung]: Diesen Fachausdruck in der Bedeutung "Aussage-Einheit" bilde ich aus dem Zeitwort "söylemek" (sagen) und zwar analog zu "içim" (auf einmal zu trinkende Menge, von içmek = trinken), "tutam" (eine Handvoll, von tutmak = halten), aydim oder aytim (der Ausruf, von aytmak = sagen), dilim (die Scheibe, von dilmek = in Scheiben schneiden), ünlem (der Ausruf, bzw. das Ausrufezeichen), yudum (der Schluck) islem (Grundrechnungsart), usw. usw. (Oransay 1966: 56).*

Die Gliederung der Melodie in *söylem* erfolgt durch besondere musikalische Wendungen oder durch Pausen: *Die einzelnen söylem werden durch abhebende (betonende) Wendungen voneinander getrennt. Das Absetzen von einem folgenden söylem geschieht durch kurzes Pausieren oder durch eine absetzende Wendung [...] Die Absonderung von einem vorangegangenen söylem erfolgt durch eine betonende Wendung, und zwar gern synkopisch, wenn das vorangegangene söylem zu wenig Raum zum Absetzen gehabt hatte. (Oransay 1966: 59).*

Ferner schreibt Oransay über die Länge der *söylem*: *Die Länge der söylem und Teil-söylem ist an keine Regel gebunden. Neben solchen, die nur 2 ZZ lang sind, finden wir andere, die 14 und mehr ZZ dauern (Oransay 1966: 59).*

Auf den Begriff Teil-*söylem* wird von Oransay nicht weiter eingegangen. Ein Versuch der Anwendung seiner hier oben zitierten Regel zur Gliederung zeigt, daß die Melodie sich mehrmals in *söylem* und Teil-*söylem* - Phrasen, Unter-Phrasen und Motive unterteilen läßt. Von Bedeutung für die Analyse der *söylem* sowie für die Wechselbeziehung zwischen den *söylem* und ihren Teil-*söylem* ist die Erkenntnis, daß in den einzelnen *söylem* Gerüsttöne auftreten, welche ihren Charakter und ihre Funktion weitgehend bestimmen: *In jedem söylem bildet zumindest ein Ton, meistens jedoch zwei oder drei verschiedene Töne das Gerüst, um das sich das Geschehen abspielt. Diese Gerüsttöne sind durch ihre Funktion, Position und Dauer leicht erkennbar: Sie bilden den Anfangs-*

und den Schlußton des *söylem*, werden innerhalb des *söylem* an metrischen Schwerpunkten gebracht, öfter und länger ausgehalten und bei Sprüngen in dem melodischen Kern als Ausgangs- bzw. Zielton benutzt (Oransay 1966: 59-60).

Da in einem *söylem* oft mehrere Gerüsttöne vorkommen, gilt es, die verschiedenen Gebilde von Gerüsttönen zu kategorisieren. Die Gerüsttöne bilden den Gerüstbau. Wir nennen die beiden äußersten Töne eines Gerüstbaues "Ecktöne" und bezeichnen die einzelnen Gerüstbauten nach ihrem Ambitus, d. h. nach dem Abstand ihrer Ecktöne voneinander (also: Terzbau, Oktavbau, u.ä.) (Oransay 1966: 61).

Bei der Untersuchung des Gerüstbaus kommt es darauf an, die Beziehung der Gerüsttöne zueinander zu erklären. Dabei kam Oransay zu folgendem Grundsatz, der für die Analyse der *söylem* und für das Verständnis der dem melodischen Ablauf unterliegenden Gesetze wichtig ist: In Terz- und Quartbauten kann außer den Ecktönen kein selbständiger Gerüstton existieren, weil er auf jeden Fall mit einem der Ecktöne eine Sekunde bilden und somit entweder selbst zum verlagerten Ton werden oder den Eckton zum verlagerten Ton machen würde. Deshalb nennen wir die Terz- und Quartbaue "einfache" Gerüstbaue im Gegensatz zu den "zusammengesetzten" Gerüstbauten (Quintbau, Oktavbau, Undezimbau, usw.) in denen außer den Ecktönen noch ein, zwei, drei und mehr Gerüsttöne existieren. (Oransay 1966, 61)

Die Ausschließlichkeit des Sekundintervalls vom Gerüstbau klingt etwas axiomatisch, da die Notwendigkeit des Begriffs "verlagerter Ton" nicht weiter erklärt wird. Doch ist dieses Axiom an den Tatsachen, an der Struktur der griechischen und türkischen Melodien, begründbar und auch intuitiv nachvollziehbar. Es ist erstens deutlich, daß die kleinen Sekunden meistens Leittonfunktion haben. Somit ordnen sie sich einem Gerüstton unter und bilden deshalb keinen selbständigen Pol zu ihm, der im selben Gerüstbau mit ihm stehen könnte. In der Nähe eines Gerüsttons sind derartige Leitöne meistens instabil, ein Zeichen, daß sie keine Gerüsttöne sind. Ein wichtigeres Phänomen ist jedoch das Fortschreiten des Melodiegerüsts um eine Sekunde zwischen Anfang und Ende eines *söylem* (auch als "Verlagerung" des Gerüsttons beschreibbar): sehr oft liegen erster und letzter Gerüstton eines *söylem* im Abstand der Sekunde (vor allem der großen). Dann erklingt meistens im Zusammenhang von mindestens einem dieser zwei Gerüsttöne die Terz und/oder die Quarte als Eckton bzw. sekundärer Gerüstton (Beispiel: *hüseini taksim* auf der *kemençe* von Tanburi Cemil Bey mit Feldern auf d mit Oberterz f⁺ und Oberquarte g vor dem Wechsel nach e von d nach e, auf beiden Tönen werden Gerüstbauten gebildet.) Die Sekundfortschreitung

zwischen den zwei Gerüsttönen wird also durch das Erklingen des Gerüstbaus auf mindestens einem dieser zwei Töne vorbereitet oder konsolidiert. Viele Stücke sowie Formteile von Stücken fangen mit einer Sekundfortschreitung oder -schwankung im ersten *söylem* an. Ein sehr charakteristischer Gestus ist das wiederholte Schwanken zwischen den zwei Tönen der Sekunde, bevor schließlich der Zielton endgültig erreicht wird. [Beispiele: *beyâti peşrev* von Emin Dede, *uşşak saz semaisi* von Emin Dede, *mahur saz semaisi* (s. Sieglin 1975)].

Eine weitere strukturelle Eigenschaft von Gerüsttönen im Sekundabstand ist, daß sie Zentraltöne von verschiedenen Gerüstbauten bilden können. In einem solchen Fall zeigt die Sekundfortschreitung den Übergang von einem Tonraum in einen anderen.

Hierzu siehe den Anfang von Beispiel 3, besprochen im Kapitel "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien", unter "Diminution", sowie die Beispiele zum Begriff "Gerüst-Verdoppelung".

Diese Funktion der Sekunde beschreibt Oransay folgenderweise:

Zwei im Sekundabstand voneinander stehende Gerüsttöne, die innerhalb eines *söylem* durch einen anderen Gerüstton getrennt werden oder aber in zwei verschiedenen *söylem* auftreten, fassen wir als zu zwei verschiedenen Gerüstbauten gehörig auf. Sie zeigen uns einen Gerüstwechsel an (Oransay 1966: 63).

Aus diesem Grund gilt nach Oransay (1966: 64) als kleinstes Gerüstintervall die Terz:

Das Intervall zwischen zwei Gerüsttönen desselben Gerüstbaues nennen wir Gerüstintervall. [...] Das kleinste Gerüstintervall ist die Gerüstterz, weil die Sekunde entweder nicht zwischen zwei Gerüsttönen (sondern zwischen einem Gerüstton und seiner Verlagerung) oder nicht zwischen Gerüsttönen desselben Gerüstbaues (sondern zwischen Tönen zweier verschiedener Gerüstbaue) steht. (Oransay 1966: 64)

Enge und weite Affinität

Nachdem die Beschaffenheit der Sekundfortschreitung im melodischen Gerüst erläutert worden ist, soll nun auf die Bezeichnung der Terz und Quartbauten von Oransay als "einfache Gerüstbauten" näher eingegangen werden. In der melodischen Linie der türkischen und griechischen Musik spielen die kleine Terz und die reine Quarte eine besondere Rolle. Christoph Hohlfeld ist auf dieses Phänomen in der europäischen Melodik aufmerksam geworden. Er bemerkt, daß Ebenentöne die Tendenz aufweisen, Terz- und Quartfelder um sich aufzubauen, indem sie, durch das Erklängen ihrer (oberen oder unteren) Kleinterz und Quarte, als Ecktöne oder Gerüsttöne gestützt und ergänzt werden. Die Kleinterz nennt er "primäre" oder "enge Affinität", die Quarte "sekundäre" oder "weite Affinität". Ausgehend von der Feststellung tonartenüberschreitender Regelmäßigkeiten wird hiermit die Hypothese einer besonderen eigenen Qualität verschiedener Tonraum-Intervalle in der melodischen Struktur aufgestellt. Die Überprüfung dieser Hypothese stellt eine sehr komplexe Aufgabe dar, da die Funktion eines Intervalls in der Melodie von mehreren Faktoren gleichzeitig abhängt. Es wäre gewagt zu behaupten, daß ein Intervall bei jedem melodischen Kontext die gleiche Funktion habe; andererseits kann jedem Intervall als solchem eine ganz bestimmte akustische Qualität, und damit ein funktionelles Potential, nicht abgesprochen werden. Es ist ein Ziel der vorliegenden Arbeit, auf diese Fragestellung aufmerksam zu machen und die Diskussion darüber durch analytische Bemerkungen anzuregen.

Die Pause als formbildendes Element

Die Pause ist ein wichtiges Gliederungsmittel im *taksim*. Wie Touma (1980: 27) bemerkt:

A characteristic component of taqsim playing, and one which the attentive listener can hardly fail to notice, is the internal division of the temporally organized elements by means of clearly recognizable and comparatively long rests which can last for anything from two to four seconds. The listeners utilize these rests for the purpose of expressing their approval and satisfaction, especially when hearing a taqsim rendered by a fine performer who, by employing expected and unexpected musical effects, creates a succession of tensions and relaxations, thus compelling his listeners to "hear with him", or indeed to "breathe with him", with the result that, when the melodic passage

has died away, they resolve their tension in a spontaneous outburst of applause. A melodic passage of this kind is designated in the present work by the term "nafas", plural "anfas" [s. auch Fußnote: 'Nafas literally means "breath, respiration, a long-winded speech"']. Although the nafas is the foundation of a taqsim, the latter cannot be built up on one nafas alone. Every taqsim therefore consists of several anfas; and these determine the formal developement of the taqsim through the elements and principles that they contain.

Although the term nafas is more commonly used with reference to singing and wind instruments such as the nay, argihul and zurna, I also use it here because of the striking similarity between the breathing of a vocalist when singing and the "breathing" of an instrumentalist when performing a taqsim. Such respiration is usually accompanied by a visible increase and decrease of tension which, more than the breath itself, is characteristic of the players physical comportment.

Es sollte hier erwähnt werden, daß der Terminus *nafas* auch eine selbständige Gattung der türkischen Musik bezeichnet, nämlich die religiösen Hymnen oder Gebete der *bektaşî*-Derwische. Daß der Atem als Begriff für die Beschreibung der Phrasengliederung gewählt wird, ist bezeichnend für die Orientierung der Melodik an der Stimme und den Blasinstrumenten, die als deren Erweiterung betrachtet werden. Weiterhin stellt er einen Zusammenhang zwischen musikalischen Phänomenen und einer körperlichen Funktion her, welche direkt mit der emotionalen Welt verbunden ist. Die Termini *nafas* und *phase* von Touma sind dem in der modernen türkischen Musiktheorie gebräuchlichen Terminus *cümle* (Satz) gegenüberzustellen. In der Wahl des Terminus *cümle* spiegelt sich zwar der Einfluß der europäischen Musiktheorie, er ist aber trotzdem in diesem Zusammenhang nicht unzutreffend. Grundsätzlich darf man aber wohl sagen, daß es im *taksim* viel mehr stille Momente gibt, als in der europäischen polyphonen Musik im allgemeinen, und zwar einfach aufgrund der Tatsache, daß im solo-*taksim* die Übergänge zwischen den Phrasen nicht von den anderen Stimmen oder der harmonischen Begleitung überbrückt werden können. Da es kaum andere Mittel zur Überbrückung der Pause gibt, wird ihre geschickte Behandlung gefordert, die auch denkbare Möglichkeiten zu ihrer ausdrucksvollen Gestaltung mit sich bringt. Vor allem in Bezug auf das einstimmige *taksim* scheint es nicht angebracht, von der Pause als von einem form- und eigenschaftslosen Element zu sprechen, auch wenn die genauere Bestimmung des Gehalts einzelner Pausen schwierig ist.

Nicht immer reicht die Pause allein als Kriterium für die Teilung in Phrasen aus. Als weitere Kriterien wären die Motivik, der Aufbau der Tonräume und melodischen Gerüste sowie Erwägungen der Textur, der Dynamik oder des Ambitus der Phrasen zu nennen.

Drei- und vierteilige Formen in der türkischen Kunstmusik

Die am häufigsten vorkommende Form in der türkischen Kunstmusik ist die Einteilung in vier *hâne* (= "Haus", persisch). Die Vierteiligkeit bildet die Grundlage einiger der wichtigsten Instrumental- und Vokalformen wie *peşrev*, *saz semaisi*, *yürük semai*, *beste*, *agir semai*, doch sie ist keine verbindliche Regel (s. Öztuna 1969: I; 249). Vor allem unter den *peşrev* und den *nakıs beste* können oft weniger oder mehr als vier *hâne* vorkommen. Ein fast universales Merkmal hingegen ist der Höhepunkt, genannt *meyân*, der meistens im dritten oder vorletzten Formteil auftritt. Der *meyân* wird durch das Aufsteigen zur höchsten Tonlage des Stückes charakterisiert und meistens von einer Steigerung der Intensität durch melodische bzw. strukturelle sowie spieltechnische Mittel begleitet. Auffallend ist auch in vielen Stücken ein gezielter Kontrast zwischen *meyân* und letztem *hâne* in der Tonlage sowie im modalen und expressiven Charakter.

Obwohl das *taksim* meistens als frei in der Form bezeichnet wird, erkennt man oft in den *taksim* erfahrener Meister einen kunstvollen Aufbau. İhsan Özgen sprach in einem Interview im griechischen Fernsehen im März 1988 über die vierteilige Gliederung des *taksim*, und die Beziehung seiner Struktur zur Vierteiligkeit wichtiger Kompositionsformen. Es wäre gewagt, diese Behauptung als allgemeine Regel für das *taksim* zu betrachten. Als allgemeingültiges Merkmal in der Form des *taksim* dürfte jedoch der Höhepunkt (*meyân*) bezeichnet werden. Die Universalität des *meyân* Prinzips in den hier untersuchten *taksim*ler weist auf eine dreiteilige Bogenform hin. Mehrere Forscher haben bei der Beschreibung des *makam*-Phänomens auf diese Form hingewiesen. Deren drei Abschnitte sind der Anfang (*iptida*, *agaz*), die Fortspinnung oder Gang (*seyir*) und der Schluß (*karar*) (s. Oransay 1966: 139, 108; Yekta 1986: 68; Ezgi 1935: I 49; Popescu-Judetiz 1981: 123).

ANALYTISCHE BEGRIFFE UND FORMBILDENDE PRINZIPIEN

Nachdem die modalen melodischen Phänomene im theoriegeschichtlichen Kontext geschildert wurden, folgt nun hier eine Aufstellung des eigenen Begriffsapparats für die Musikanalyse.

Tonbezeichnungen und Tonstrukturen

Den Kern des hier vorgestellten analytischen Apparats bilden die vier Begriffe *Hauptton* (*Bezugston*), *Nebenton*, *Ebenenton* und *Feld*.

Hauptton (Bezugston)

Wie der Name besagt, ist der Hauptton oder Bezugston ein Ton, der als Fokus und Zentrum einer Melodielinie wahrgenommen wird. Ein Ton wird zum Bezugston indem er melodisch hervorgehoben wird. Mittel der melodischen Hervorhebung sind häufige Wiederholung, Auftreten an strukturell bedeutenden Orten der Melodie wie Anfang, Ende, Höhepunkt, weiterhin Umspielung von Nebentönen und motivische oder rhythmisch-agogische Betonung (Sprung, betonte Zeiteinheit).

Ebenenton

Der Ebenenton ist der zweitwichtigste Ton neben dem Hauptton. Er wird als Grenze zwischen verschiedenen Tonhöhenbereichen der Melodie wahrgenommen. Durch diese Grenzfunktion bilden Ebenentöne neben dem Hauptton die wichtigsten Anhaltspunkte für die Wahrnehmung der Struktur der Melodie und für die Intonation.

Nebenton

Der Nebenton ist eine Tonstufe die im Abstand einer Sekunde neben einem Hauptton oder einem Ebenenton erklingt. Da die Ebenentöne meistens im Terz- oder Quartabstand liegen, ist praktisch jede Tonstufe der Tonleiter, die selber kein Ebenenton ist, ein Nebenton.

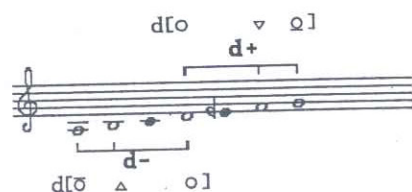
Strebeton

Ein Nebenton mit wechselnder Tonhöhe, der zum nächstliegenden Ebenenton in der Richtung der melodischen Bewegung tendiert. Oberhalb des Bezugstons oder Ebenentons liegende Strebetöne tendieren nach unten und umgekehrt.

Feld

Das Feld ist ein Gebilde von 2 oder 3 Ebenentönen, meistens im Quartumfang, das in einer Phrase oder einem Melodieabschnitt das strukturelle Grundgerüst bildet.

Im diatonischen Geschlecht herrschen die Kleinterz-Quart-Felder. Diese bestehen aus Kleinterz ("enger Affinität") und Quarte ("weiter Affinität"). Sie können oberhalb oder unterhalb des Bezugstons gebildet werden und werden dementsprechend durch ein "+" bzw. "-" Zeichen gekennzeichnet. Die diatonischen Terz-Quart-Felder um d sind zum Beispiel:



Es werden vier Arten von Feldern unterschieden: zentrale (primäre) oder "selbständige" Felder, Teilfelder, ergänzende Felder und sekundäre Felder:

Selbständiges Feld (primäres Feld): Ein Feld, dem weitere Felder als Ergänzungen oder Erweiterungen angeschlossen werden, und das den Kern eines Modus bildet, gilt als selbständig (z. B. das Feld $e[d[▽]o]$ als Kern des λέγετος (*segāh*), an dem die Felder $e[d[o↑w]$ und $g[oΔv]$ ange-

schlossen werden). Ein solches Feld wird auch Tonraum genannt, wenn seine ergänzenden Felder stillschweigend mitgezählt werden.

Teilfeld: Teilfelder sind Felder, die nur als Teil eines anderen Feldes vorkommen (z. B. das Kleinterz-Feld $d'[oΔ]$ als Teil des Quartfeldes $d'[oΔo]$).

Sekundäres Feld: Ein auf einen Ebenenton des primären Feldes basierendes Feld, oder aber ein innerhalb der Phrase eines primären Feldes gleichzeitig weniger betont auftretendes Feld.

Erweiterndes Feld: Erweiternde Felder sind sekundäre Felder, die als Ergänzung oder Erweiterung an einem anderen Feld mit einem gemeinsamen Ebenenton angeschlossen werden (z. B. das Feld $e[▽o]$ im oben erwähnten λέγετος).

Folgender Abschnitt aus dem Anfang des *bestenigār taksim* von Tanburi Cemil zeigt den Ebenenton c' als umspielte Achse (Bezugston) und die Töne a, g und fis als Grenztöne von Feldern.



Ebenentöne als Achse und als Grenze (aus Beispiel 16)

Wiederholung sowie Umspielung vom oberen und vom unteren Strebeton (↓ und ↑) etablieren in der ersten Zeile den Ton c' als Achse. Als erster erklingender Ton im Stück wird er gleich zum Bezugston. Die Wiederholung und Umspielung dienen zur Bestätigung dieser seiner Funktion. Das ḋ über dem c' ist ein Nebenton. Da es etwas tiefer als der Ganzton c'-d' intoniert wird, ist es ein Strebeton.

Das c' ist aber gleichsam Ebenenton als obere Grenze des Feldes c'-a-g. Dies wird jedoch erst beim Erklingen des a am Ende der Zeile wahrgenommen. Bis dorthin wird kein abgegrenztes Feld definiert, sondern nur eine Referenz-Tonhöhe. Diese ist, wie in den meisten Fällen, auch der Bezugston der Phrase. Das a definiert das erste Feld im engen Ambitus der kleinen Terz unterhalb von c' und wird deswegen nach Hohlfeld auch seine untere "enge Affinität" genannt. In der zweiten Zeile wird a umspielt, wodurch es parallel zu c' zur Achse (Bezugston) wird. Hier existieren gleichzeitig zwei konkurrierende Bezugstöne. Nach einer Rückkehr zum ersten Bezugston c' wird nun das Feld durch den Abstieg nach g am Ende der zweiten Zeile erweitert. Dies ist die untere "weite Affinität". Daraufhin erklingt der Ton a mit einem neuen Ansatz wieder als Bezugston, zu welchem wiederum die untere enge Affinität fis (analog zu c'-a) gebildet wird. Die anschließende Umspielung d'-c'-h'-c' führt wieder zum Hauptton c' zurück, worauf jetzt seine obere weite Affinität f' erklingt. Hiermit entsteht eine charakteristische Felderbildung: die symmetrische Bildung von Quarte oberhalb und unterhalb des Haupttons. Dies etabliert c' als primären Hauptton, der in diesem Fall wegen seiner zentralen Stelle Zentralton genannt wird. Zum zweiten Mal erklingt dann seine untere enge Affinität a. c'-a ist hier das primäre Feld.

Bestimmung des Haupttons in einem Feld oder Tonraum

Unter den Ecktönen (dem höchsten und dem tiefsten Ton) einer Phrase ist oft der eine der Hauptton und der andere ein Ebenenton.

Felder mit gleichen Ecktönen und (fast) identischer Intervallstruktur aber unterschiedlichen Haupttönen werden als Varianten unterschieden und separat besprochen. Außerdem kann man unterscheiden, ob bei der Realisierung eines Feldes in einem melodischen Abschnitt der Hauptton als erster oder erst am Ende vorkommt. Zum Beispiel kann ein a-Feld als a[○♦▽□] notiert werden, wenn gleich mit a angefangen wird (wie bei den Anfangsphrasen des πρῶτος) oder als a[□▽♦○], wenn mit d' angefangen wird (wie bei *makam beyâtî*). Wenn von den zwei Ecktönen eines

Feldes der eine als Anfangston und der andere als Endton vorkommt, dann findet oft auch ein Wechsel des Haupttons statt. In diesen Fällen kommen meistens beide Varianten des Feldes zur Geltung, oft auch mit ihren Unterfeldern und Ergänzungen. So ist es nicht immer eindeutig, um welche Variante des Feldes es sich handelt (siehe z. B. Bestimmung von d' als Hauptton am Anfang des *pençgâh taksim* von Akagündüz Kutbay, Beispiel 28).

Tonraum

Zusammensetzung mehrerer Felder, die einer Melodie zugrundeliegen und eine zusammenhängende Einheit bilden.

Zentralton

Wie sein Name andeutet, ist der Zentralton der Ebenenton eines Tonraums, der sowohl in seiner Tonhöhenlage als auch in seiner Wichtigkeit zentral ist. Charakteristisch ist der Zentralton bei Tonräumen zu finden, bei denen ein gemeinsamer Ebenenton von zwei Feldern den Tonraum in zwei Bereichen unterteilt und gleichsam als zentrale Achse dient. Dadurch wird der Zusammenhang zwischen den Bereichen bzw. Feldern hergestellt.

Melodische Strukturen und Einheiten

Melodisches Gerüst

Das melodische Gerüst ergibt sich als Folge der Gerüsttöne (s. Besprechung unter Melodiemodell in Kapitel "Beschreibungen modalen Phänomene"). Die Endtöne einzelner Phrasen ergeben oft ein stufenweises fortschreitendes "übergeordnetes" melodisches Gerüst. Da solche Gerüste in den meisten längeren Kompositionen sowie beim *taksim* vorkommen, scheinen diese Gerüste eine bewußt angewandte Technik für die Formgestaltung zu sein. Dies ist insbesondere beim *taksim* von Bedeutung, denn stufenweises Fortschreiten ist ein einfaches Mittel, um über längere Abschnitte eine deutlich gerichtete Struktur zu erzeugen. (Bei-

Gerüst-Motiv

Ein Gerüst-Motiv ist ein kurzer Teil eines melodischen Gerüsts, das wie ein Motiv in mehreren Phrasen einer Melodie vorkommt (s. zum Beispiel Motiv d-c-h-d-a im *beyâtt taksim* von Niyazi Sayin, Beispiel 30).

Phrase

Als Phrasen (genauer: elementar-Phrasen) werden hier die kleinsten melodischen Abschnitte bei der Gliederung der Melodie bezeichnet. Die einzelnen Phrasen jedes analysierten Stückes werden zur Referenz durchnummeriert. Die Kriterien zur Phrasengliederung sind dieselben wie die von Oransay (1966) aufgestellten Kriterien für die *söylem*-Einteilung (s. Kapitel "Beschreibungen modalen Phänomene").

Die Phraseneinteilungen vorliegender Arbeit haben keinen Anspruch auf Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit, sondern sind praktische Hilfsmittel für die Analyse. Hinweise auf die Beispiele werden durch <Beispielnr.>.<Phrasenr.> angegeben (z. B. 2.1-3 bedeutet Beispiel 2, Phrasen 1 bis 3). Bei der Besprechung mancher Beispiele wurde auch die zweifache Unterteilung in Satz und Phrase adoptiert.

Satz und Satzteile

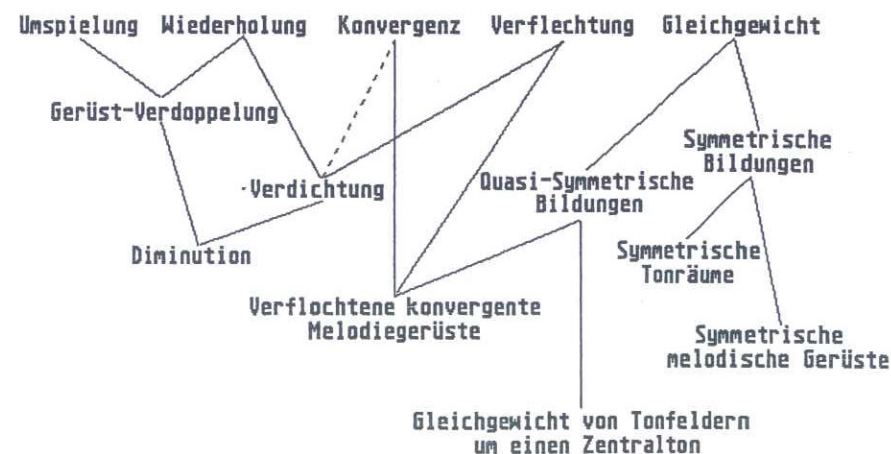
Unter Satz wird hier eine Gruppe von Phrasen bezeichnet, die eine abgeschlossene Einheit bilden. Ein Satz wird in Phrasen oder auch in Untersätze geteilt. Die Numerierung der Sätze in den Analysen wird durch große Ziffern gekennzeichnet.

Formbildende Prinzipien

Die Melodie kann als Resultat der kombinierten Anwendung mehrerer Verfahren verschiedener Art angesehen werden. Ein Verfahren erzeugt einen Teil oder Aspekt der melodischen Struktur auf der Basis eines Elementes oder einer "Gestalt". Durch die Wiederholung eines melodischen Gerüsts wird z. B. ein Satz gebaut. Die Verfahren werden formbildende Prinzipien genannt, weil ihr jeweiliges Ausgangselement

einen Kern bildet, durch den eine melodische Form als solche erkennbar oder beschreibbar wird.

Manche Prinzipien können Varianten oder Spezialfälle von einem oder mehreren anderen Prinzipien sein. Folgende Abbildung gibt eine Übersicht der Prinzipien und ihrer Verwandtschaften. Kleinere Varianten der allgemeinen Prinzipien sind aus dem Diagramm ausgelassen worden.



Abbildung

Beziehungen der Formbildenden Prinzipien

Die oberen fünf Prinzipien der Abbildung sind grundlegender und allgemeiner Natur. Daher kann ihre Beschreibung kaum konkreter als eine Umschreibung des jeweiligen Stichwortes ("Umspielung", "Wiederholung" usw.) sein. Ihr musikalischer Sinn zeigt sich in ihren konkreten Erscheinungsformen, die hier durch Beispiele geschildert werden.

Umspielung

Die Umspielung eines Gerüsttons oder Ebenentons ist dermaßen elementar und allgegenwärtig, daß sie hier kaum der Erklärung bedarf. Die Umspielung ist ein Mittel zur Hervorhebung eines Tons und zur Verlängerung seiner idealen Dauer.

Sowohl Haupt- und Ebenentöne, als auch Nebentöne selber können umspielt werden, wie folgendes Beispiel zeigt:

E N H N NH N N N H N H

Einfacher: c'[Δ, ↑, o, ↓, o, ↑, o, o,]

(N.B. E = Ebenenton, H = Hauptton, N = Nebenton)

Formen der Umspielung (Aus Beispiel 11.)

Das Beispiel ist im ἦχος πλάγιος πρώτος δίφωνος (νάος, etwa: *sabā*). Es fängt mit dem Grundton a an und steigt stufenweise zum Hauptton c' auf. Daraufhin wird c' mit die Wendung d'-c'-h'-c' umspielt, wobei d' oberer Strebeton ist. Die Nebentöne d' und h' und der Hauptton c' werden wiederum mit dem jeweiligen oberen Nebenton weiter verziert.

Eine spezielle Erscheinungsform der Umspielung ist die Gerüst-Verdoppelung (s. eigenen Eintrag).

Wiederholung

Der Begriff "Wiederholung" bedeutet hier die Wiederholung eines Motifs, eines melodischen Gerüsts oder der Form (Intervallfolge) eines Gerüsts in einer oder mehreren Phrasen oder Sätzen eines Stückes. Die Wiederholungen können sich überlappen, wie bei der Verflechtung der Gerüst-Motive (d')-e'-fis'-g' und g'-fis'-e' aus folgendem Ausschnitt von Beispiel 28 zu hören ist:

Wiederholung: Verflochtene überlappende Wiederholung der Motive g'-fis'-e' und e'-fis'-g' (aus Beispiel 28)

In obigem Ausschnitt aus Beispiel 28, *pençgāh taksim* von Akagiündüz Kutbay (Beispiel 28), ist die Entstehung einer Melodie durch die fortspinnende Wiederholung von wenigen zusammenhängenden Motiven besonders deutlich. Die sechs zusammenhängenden Motive kommen innerhalb der drei Zeilen langen Phrase mit folgender Häufigkeit vor:

α (g'-fis'-e')	6 Mal
β (e'-fis'-g': Umkehrung von α)	6 Mal
γ (Untermotiv von α)	2 Mal
δ (Untermotiv von δ)	3 Mal
ε (Erweiterung von α durch Zusatz seines Untermotivs γ)	2 Mal
ζ (Zusammensetzung von α, β und ε)	2 Mal

Spezielle Erscheinungsformen und verwandte Prinzipien der Wiederholung sind die Gerüst-Verdoppelung und die Verdichtung.

Übliche Anwendungen des Prinzip der Wiederholung sind die Wiederholung mit Erweiterung des Ambitus und der Phrasenstruktur (s. Anfang von Beispiel 8, besprochen unter "Verflochtene konvergente Melodiegerüste"), die rhythmisch variierte Wiederholung und die Transponierte Wiederholung (üblicher Spezialfall: Sequenzbildung).

Konvergenz

Das Ende mehrerer Gerüst-Motive auf demselben Ebenenton, entweder gleichzeitig (bei der Verflechtung) oder hintereinander. Bei der Verflechtung tritt die Konvergenz sehr oft in Zusammenhang mit einer Verdichtung auf. Die Konvergenz von sukzessiven Melodieteilen auf demselben Ebenenton ist ein Zeichen starker Hervorhebung und kommt meistens bei Zentraltönen oder Haupttönen vor. Eine besondere Form der Konvergenz ist die Konvergenz von beiden Seiten eines Ebenentons (oberhalb und unterhalb). Diese ist eine charakteristische Form der von Touma bemerkten Umspielung der *melodic axis* (s. Kapitel "Beschreibungen modaler Phänomene"). Auffallend ist in manchen Fällen die Tendenz, durch den Ausgleich von motivischer Dichte, Umfang, und Länge der melodischen Abschnitte ein Gleichgewicht zu erlangen (s. Prinzip "Gleichgewicht von Tonfeldern um einen Zentralton").

Verwandte Prinzipien der Konvergenz sind: Verdichtung, Gleichgewicht von Tonfeldern um einen Zentralton. Als Beispiel s. unter "Verflochtene konvergente Melodiegerüste".

Verflechtung

Die Überlagerung von mehreren melodischen Gerüsten in einer melodischen Linie. Die kombinierten melodischen Gerüste sind meistens auch Träger von überlappenden, sich ergänzenden Feldern, so daß auch von Verflechtung von Feldern gesprochen werden kann. Die Gerüste treten oft in Teilen zerlegt abwechselnd vor, wodurch ihre Linie versteckt wird und nur durch eine gewisse Abstraktion nachzuvollziehen ist. Dennoch macht die weite Verbreitung der Verflechtung von Feldern und von Gerüsten solche Abstraktionen plausibel.

Spezielle Erscheinungsformen der Verflechtung sind die Verdichtung und die verflochtenen konvergenten Melodiegerüste (s. eigene Einträge).

Eine weitere Variante der Verflechtung ist der Einschub von Sekundärfeldern in einem Satzteil das von einem primären Feld beherrscht wird. In folgendem ἐνῆχημα von Φιρφίρης zum Κεχραγάριον im πρώτος ἦχος (Beispiel 13), wird in einem Satz im d-Feld d[οvοο] ein Quartfeld f-c vorübergehend eingeschoben. Dies ist ein typischer Fall bei Endungen des πρώτος in d, wenn c als προσλαμβανόμενος (Untersekunde zum unteren Tetrachord) erklingen soll.



Verflechtung von Feldern auf d und f (Aus Beispiel 13)

Der Satz kann auch als konvergierende Verflechtung der Gerüste c-d und g-f-e-d angesehen werden (markiert mit * und +). Die c-Achtelnote kann trotz ihrer geringen Dauer als untere Grenze eines f-Feldes gehört werden (s. Beispiel 2, Phrasen 2, 10 und 13). Derartige Einschübe von Quartfeldern auf der Unter- oder Obersekunde des Haupttons sind üblich (z. B. f-c um d: Beispiel 30, Zeilen 1-3; d-g um e: Anfang von Beispiel 18; g-c' um h: Anfang von Beispiel 20; a'-e' um g': *meyân* von Beispiel 14, besprochen unter "Diminution"). Der skeptische Leser vergleiche obiges Beispiel zum Anfang des *taksim* im *makam beyâtî* von Sayin.



Einschub der Quarte f-c in einem d-Feld
(aus dem *beyâtî taksim* von Niyazi Sayin, Beispiel 30)

Ein Beispiel der Verflechtung von zwei Tonräumen über einen längeren Abschnitt wird weiter unten im Abschnitt "Diminution" analysiert.

Gerüst-Verdoppelung

Die Gerüst-Verdoppelung ist ein Spezialfall der Wiederholung, bei dem Teile des melodischen Gerüsts in der Melodie als Motive oder als Gerüst-Motive überlappend zum melodischen Gerüst selber wiederholt werden. Die Gerüst-Verdoppelung ist verwandt zur Verdichtung und tritt oft zusammen mit ihr auf.

Eine übliche Anwendung der Gerüst-Verdoppelung ist beim Übergang von einem Ebenenton zu einem anderen, der als "Verlagerung" des Ebenentons oder Haupttons empfunden wird: Ein Satzteil fängt auf einem Ebenenton an und hört auf einem anderen auf. Dabei begleitet der Übergang zwischen den zwei Ebenentönen einen Übergang zwischen deren Feldern und bewerkstelligt daher die Verlagerung des Mittelpunktes der Melodie von einer Tonebene in eine andere. Solch eine Verlagerung bedarf der Betonung, damit der Übergang als solcher wahrgenommen und konsolidiert wird. Daher wird der Übergang mehrmals wiederholt und in vielen Fällen stufenweise in seinen Teilen zerlegt.

Eine bis zur Trivialität einfache Form der Gerüst-Verdoppelung, die jedoch oft und hervorstechend vorkommt, ist die Verdoppelung des Ganztonschrilles. Insbesondere wird mit Vorliebe der diazeugische Ganztonschritt zwischen dem unteren und dem oberen Tetrachord der Zentraloktave des diatonischen Tonraums verdoppelt. Dies bestätigt die Übergangs- oder Verlagerungsfunktion der Gerüst-Verdoppelung und vor allem der Ganztonschritt-Verdoppelung. Auch zeigt es, daß der diazeugische Ganzton tatsächlich als eine Art von Schwelle zwischen dem unteren und dem oberen Bereich des Tonraums empfunden wird. Hier ist ein charakteristisches Beispiel, aus dem *pençgah taksim* von Hüsni Anil:



Gerüst-Verdoppelung e'-d' beim Übergang vom oberen in das untere Quartfeld (aus Beispiel 24)

Die umgekehrte Verdoppelung d'-e' ist in folgendem Abschnitt aus dem *hüseini taksim* von Tanburi Cemil (Beispiel 18) zu beobachten:



Gerüst-Verdoppelung d-e (aus Beispiel 18)

Ein weiteres Beispiel ist die Verdoppelung des Schrittes c-d im obigen ersten Beispiel zur Verflechtung.

Gerüst-Verdoppelung, Verdichtung und Diminution sind eng miteinander verwandt, so daß man sie bei ihrem gleichzeitigen Vorkommen oft kaum unterscheiden kann. Sie können als geringfügige Varianten eines Prinzips der überlagerten Wiederholung des gleichen Kernelements angesehen werden (s. weitere Beispiele unter Diminution).

Verdichtung

Verdichtung ist die Verflechtung eines Gerüsts oder Gerüst-Motivs mit sich selbst in kleineren Zeitwerten. Die Verdichtung kommt oft in Zusammenhang mit der Diminution vor, die auch als Variante der Verdichtung angesehen werden kann. Sie ist eine kombinierte Spezialform der Wiederholung und der Verflechtung. Der kurze erste Teil des *meyân* im *sazkâr taksim* von Niyazi Sayin (Beispiel 29) enthält eine Verdichtung des Quartlaufs c''-h'-a'-g':



Verdichtung des Gerüst-Motivs c''-h'-a'-g' (aus Beispiel 29)

Grundlegende Struktur ist in diesem Beispiel die Doppelquarte c''-g'-d, wobei c'' der Spitzenton (und gleichzeitig höchster Ton im ganzen *taksim*), g' der Zentralton und d' der Endton ist. Interessant ist hier die unterschiedliche Behandlung der zwei Quartan. Beide kommen zwei Mal vor. Die obere (c''-g') bildet das melodische Gerüst und wird am Anfang der Phrase noch einmal in Achtelbewegung wiederholt (Verdichtung). Die untere (g'-d') wird den zwei Unterphrasen der Melodie als Endung angehängt und zwar in der nackten Form des Terz-Quart Feldes g'[OΔÖ].

Diminution

Diminution ist die Wiederholung eines Teiles eines Motifs oder Gerüst-Motifs in zeitlicher Verdichtung überlagert mit dem ganzen Motif. Die Diminution ist eine kombinierte Spezialform der Gerüst-Verdoppelung und der Verdichtung.

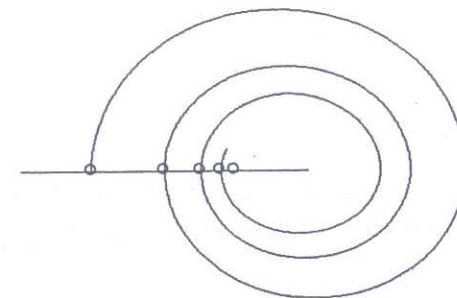
Die äußerst häufige Kombination der Diminution mit der Verdichtung resultiert in quasi-fraktale Melodiestrukturen. In solchen Melodiestrukturen findet sich das gleiche (Gerüst-)Motiv mehrmals übereinander sowie hintereinander mit sich selbst verflochten (s. Analyse des Beispiels weiter unten). Diese Feststellung dürfte ein Hinweis auf eine tiefere psychologische Funktion solcher Strukturen in der Herstellung von Verbindungen zwischen sukzessiven musikalischen Elementen sowie in der musikalischen Ausarbeitung eines Musters sein.

Es werden hier zwei Beispiele von Diminution gegeben, um zu zeigen, daß es sich weder um ein zufälliges Phänomen, noch um eine durch übertriebenen analytischen Eifer überbetonte Nebensache handelt. Es wird dem Leser nicht schwer fallen, viele weitere Vorkommen in den Transkriptionen vorliegender Arbeit zu finden. Als erstes Beispiel wird hier der Anfang des *tahir taksim* von Savin (Beispiel 31.) vorgestellt:



Diminution (aus Beispiel 31)

Die Diminution wird hier bis zu vier Ebenen aufeinandergeschichtet. Anfangen von einem Gerüst-Motiv von vier absteigenden Sekunden (Gerüst 0: a'-g'-fis'-e'-d') wird das Motiv bei jeder weiteren Ebene um eine Note reduziert (g'-fis'-e'-d', fis'-e'-d'), so daß bei seiner letzten Verkörperung aus seinen fünf Noten nur die letzten zwei übrig bleiben (e'-d'). Zugleich bilden die Anfangstöne der letzten Realisation jeder Ebene das Gerüst selber, wodurch sich eine beschleunigende oder "verdichtende" geometrische Fortschreitung wie bei einer Spirale ergibt:



Spiralartige Verdichtung der melodischen Bewegung bei der Diminution

Die graduelle Verminderung macht sich bemerkbar in folgenden drei Melodieaspekten:

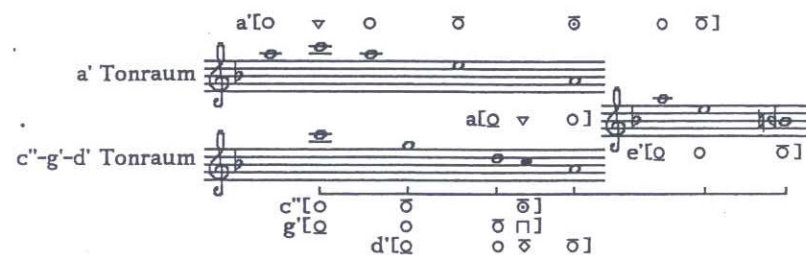
1. In der Anzahl der Noten der Motive (von 5 bzw. 8 in der umspielten Version des Gerüsts auf 2).
2. Im Abstand der Gerüsttöne vom Bezugston d' (von der Oberquinte a' zur Prim).
3. In den Zeitabständen zwischen den Gerüsttönen auf der obersten Ebene (von ca. 12 Vierteln zwischen a' und g' auf eine Achtelnote zwischen e' und d').

Die einzelnen Vorkommen der Untermengen von a'-g'-fis'-e'-d', im Notenbeispiel werden hier mit den Nummern von 0 bis 11 markiert. Zu bemerken ist:

Die Quinte a'-d' (Nummer 0) spannt den Größten Teil der Phrase und bildet den Bogen, der vom Spitzenton a' zum Zentralton d' gelangt. Die lange Parenthese, am Anfang der zweiten Zeile ist ein typischer Einschub, der beim Übergang von der Quinte zur Quarte über den Bezugston vorkommt (oder umgekehrt: vgl. erste Phrase der καταβασία ἤχος πρώτος τετράφωνος, Beispiel 8), manchmal auch zwischen Quarte und Terz (s. obiges Beispiel zu "Verdichtung" aus Beispiel 29).

Die Quarte g'-d' kommt nur einmal selbständig vor, im zweiten Teil der Phrase.

Am zweiten Beispiel der Diminution sollen zugleich die Phänomene der Verflechtung, Verdichtung und Gerüst-Verdoppelung geschildert werden. Es stammt vom *meyān*-Teil des *ferahfezā taksim* von Tanburi Cemil (Beispiel 14.). Im *meyān* (dem Höhepunkt in der klassischen vierteiligen Form des *peşrev*) entfaltet sich nicht nur der höchste Teil des Ambitus des *makam*, sondern findet auch gewissermaßen eine Steigerung der Intensität statt. Die Intensität des *meyān* wird hier durch dichte motivische Verflechtung und Sequenzierung erzeugt. Die Verflechtung von zwei Tonräumen: des auf das melodische Gerüst c''-c' basierenden Quartfelder-Tonraums und des mit dem d-Tonraum des Stückes zusammenhängenden a'-Felder Tonraums, verleiht darüber hinaus diesem Abschnitt einen modulierenden, dynamischen Charakter. Die zwei Tonräume sind:



Verflechtung der a' und c''-g'-d' Tonräume, mit Quartenkette (Umriss zu Beispiel 14)

Bemerkenswerterweise setzt sich die Quartenkette der Felder c''-g'-d' nach dem Ende des Gerüsts c''-c' fort, um über a' und e' bis nach h(d) zu gelangen (Zeile 4. im unteren Beispiel). Dies bestätigt die Interpretation dieses Abschnittes als Verflechtung von a' und c' Tonräumen. Denn einerseits bekräftigt die Rückkehr des a' und e' den Eindruck des a' Tonraums mit dem der Abschnitt anfängt, andererseits bildet es eine Fortsetzung des c''-g'-d' Tonraums im Sinne der Quartenkette. Beide Tonräume sind also in diesem Ausschnitt anwesend.

Den motivischen Kern bildet ein absteigendes Terz-Motif, das auch vom charakteristischen Kern-Motiv des ganzen Stückes abgeleitet ist (Urform: f'-e'-d', Transpositionen: c''-b'-a', b'-a'-g' usw.). Übergreifendes melodisches Gerüst ist der stufenweise Abstieg über die Oktave c''-c'. Der Ebenenton g' wird dabei als Axis hervorgehoben, um den sich die Quartfelder c''-g' und g'-d' bilden. Der letzte Ton wird als προσλαμβανόμενος angehängt, die Pause schneidet abrupt die Entwicklung der Phrase ab, so daß dem c' eine Hervorhebung als Ebenenton verweigert bleibt. Obwohl dieses Gerüst durch seine Ecktöne und durch die Hervorhebung des g' und d' die Quartfelder auf c'' und g' zum Hören bringt, besteht gleichzeitig das am Anfang des *meyān* etablierte a' als felderbildender Ebenenton. Betrachtet man die erste Zeile bis zum e' am Anfang der zweiten Zeile alleine, so besteht kein Zweifel, daß hier Felder um a' gebildet werden: a'[o v o], [o o]. Im weiteren Verlauf geht die Wirkung von a' unter, um in der dritten Zeile noch kurz bemerkbar zu werden und in der vierten Zeile im Rahmen der Fortsetzung der Quartenkette von c-g-d-e-a... wieder im Vordergrund zu erscheinen.

Das lange e' am Ende des Quartabstiegs a'-g'-f'-e' in der dritten Zeile ist nicht nur Einschub zur Erinnerung des a'-Feldes, sondern bewerkstelligt auch einen charakteristischen Übergang in das untere Quartfeld der Oktave a'-a. Somit wird das a'-Feld zur disjunkten Form a''-e'-d'-a

vervollständigt – wobei zum d' gleich wieder die Oberquarte g' gebildet wird (Zeile 4). Dies zeigt, daß hier tatsächlich Felder zweier Tonräume verflochten werden: g'-d' und a'-e'. Die gegenseitige Abwechslung genau dieser zwei Felder ist äußerst üblich in Modi, in denen die Oberquarte und Oberquinte von $\pi\alpha$ bzw. *dügāh* als Ebenentöne vorkommen (s. auch die Wiederholung des Übergangs e'-d' im Beispiel zum Begriff Verdopplung). Die Bedeutung und der Mechanismus dieses Wechsels konnten jedoch im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht ergründet werden.

Das Gerüst, die Motive und die Felder können folgenderweise schematisch dargestellt werden:

Verflechtung, Verdichtung und Diminution
Schematische Zusammenfassung des Ausschnittes aus Beispiel 14.

Der Diminutionsvorgang besteht in der Überlagerung von Ausschnitten des Gerüsts c''-c' mit sich selbst. Diese sind wie oben abgebildet, die Terzmotive auf c'', b', a', f' und e', die Quartausschnitte der Felder c''-g' und g'-d' sowie als sekundäres Motiv der Quartausschnitt a'-e' (Motiv η). Die wiederholten Terz-Motive (α , β , γ und β' , γ' , δ') sind als Sequenzbildungen zu betrachten. Ihre Spitzentöne bilden zusammen mit weiteren Spitzentönen das Melodiegerüst. Die Verdichtung besteht in der Kombination des Motivs α mit sich selbst als Gerüst-Motiv (A). Diese wiederholt sich mit Motiv β' bei B, wobei das Motiv β' diesmal um zwei einleitende Noten erweitert wird. Die Sequenz $\alpha\beta$ kommt also auch im Gerüst

als A B vor. Diese bildet wiederum mit ihren Spitzentönen ein noch breiteres Gerüst, das übergreifende A', dessen Töne hier mit * markiert werden. Hier kann also von einem doppelten Verdichtungsvorgang gesprochen werden.

Das Gerüst-Motiv A wird mit dem Gerüstton g' zur Quarte erweitert. In diesem Sinne sind die drei-Noten Motive α und β als Diminution des Quartmotivs A zu betrachten, da sie Teile von ihm sind und in kleineren Notenwerten mit ihm überlagert erklingen.

Nicht zu übersehen ist, daß die erste Phrase des Beispiels die Septime c''-d' umspannt, deren Mitte und natürliche Achse der Ton g' ist (hierzu siehe auch Analyse des Beispiels). Das g' ist tatsächlich durch Unterbrechungen in der Sequenzierung ausgesondert und durch Ornamentierung leicht hervorgehoben (markiert mit +). Die Quartfelder c''-g'-d' (A und E) sind keine Fiktion.

Beispiel zur Verflechtung, Verdichtung und Diminution
meyān-Teil des *ferahfezā taksim* von Tanburī Cemil, Beispiel 14.

Die zweite Phrase des Beispiels wiederholt den strukturellen Gedanken der ersten Phrase sequenzierend einen Ganzton tiefer auf b', um die Unteroktave c' des Spitzentons c'' zu erreichen. Auch hier wird nicht

verfehlt, die Quart-Achse hervorzuheben (Wendung bei ++). Daran wird das Kernmotiv des gesamten *taksim*, die Terz f'-e'-d', als Gerüst-Motiv angehängt (X). Hier dürfte man von der Verflechtung eines weiteren Tonraums b'-f'-c' zusätzlich zu den a' und c' Tonräumen sprechen. Es ist schwer zu erkennen, welche Felder hier den Vorrang haben.

In der zweiten Phrase ist weiterhin eine Gerüst-Verflechtung der Terz B mit der Quarte E' bemerkbar. Weitere Vorkommen von E sowie seiner Motiv-Version ε zeigen noch einmal die Bedeutung der Quarte g'-d'.

Die Konstruktion dieses *meyân* von Tanburi Cemil ist sehr kunstvoll und von solch struktureller Dichte und Konsequenz, daß es bewundernswert erscheint, wie es im Laufe einer Improvisation entstehen konnte. Daß sein Aufbau kein Produkt des Zufalls ist, zeigt unter anderem die Gesamtkonstruktion des *taksim* dem er entnommen ist, die ähnlich kunstvoll ist (s. Analyse). Es ist kaum denkbar, daß die oben beschriebenen Strukturen das Resultat eines bewußten Denkprozesses vor oder während der Improvisation sind. Dieses Beispiel zeigt m. E. eher, wie die Verinnerlichung des Tonsystems den Meister zur Realisierung des in ihm innewohnenden strukturellen Potentials führt.

Graduelle Weitung von Feldern



Graduelle Weitung des Tonraums über Hd
von der Terz d bis zur Septime a (aus Beispiel 28)

Die graduelle Weitung von Feldern kann als Gegenteil der Diminution betrachtet werden. Sie ist ein grundlegendes Prinzip beim Phrasenaufbau. Sie tritt oft in Verbindung zur Bogenform und zu dem Prinzip des Gleichgewichts oder der quasi-symmetrischen Bildungen auf.

Ein Beispiel gradueller Weitung ist obiger Ausschnitt aus dem *pençgâh taksim* von Akagündüz Kutbay, Beispiel 28. Innerhalb eines kurzen Abschnittes wird der Tonraum Hd-d über die verminderte Quinte (doppelte enge Affinität "Hd [v [v]]"), die Sexte g, bis zur Septime a erweitert. Die Erweiterung ist hier besonders prägnant, weil der untere Hauptton jedesmal mit derselben Wendung d'-cis'-Hd-Ais-Hd wieder hervorgehoben wird. Weiterhin fällt die aufbauende Spannung zwischen dem oberen Hauptton d' und dem unteren Hauptton Hd auf. f und g sind enge und weite Affinität von d, während a als Doppelquarte von Hd gehört werden kann (Doppelquart-Skalenläufe sind sehr üblich; siehe z. B. *taksimler* von Tanburi Cemil, Beispiele 14-23). Der Strebeton Ais betont DHd, cis betont hingegen d. Dies ist ein außergewöhnlich deutliches Beispiel, weil üblicherweise die Erweiterung nicht durch einfache Skalenläufe überbrückt wird, sondern über einen längeren Zeitraum stattfindet, der mehrere Phrasen umspannt.

Verflochtene konvergente Melodiegerüste

Der Anfang der καταβασία ἤχος πρῶτος τετράφωνος, Beispiel 8, zeigt die auf f konvergierende Verflechtung der melodischen Gerüste d-e-f und a-g-f. Man beachte, daß e trotz seiner geringen Dauer als Eckton von Bedeutung ist und daß es mit einem Ornament betont wird. Der Einschub der Quarte a-g-f-e in einem Quinttonraum findet viele Parallelen, darunter s. obiges Beispiel zur "Diminution" aus dem *tahir taksim* von Niyazi Sayin.

Aufführung:

Notentext:

Gleichgewicht

Gleichgewicht ist hier ein abstraktes Prinzip, unter dem symmetrische und quasi-symmetrische melodischer Strukturen kategorisiert werden können. (Die Gültigkeit und der Existenzgrund des "Gleichgewichts" als musikalisches ästhetisches Prinzip können nicht im Rahmen der vorliegenden Arbeit erörtert werden). Eine Tendenz zum Ausgleich tonaler, zeitlicher und melodisch-motivischer Faktoren ist oft in den hier analysierten Beispielen merkbar. Dies veranlaßte die Kategorisierung von symmetrischen und quasi-symmetrischen Strukturen unter dem Aspekt des Gleichgewichts.

Symmetrische Tonraumbildungen

Graduelle Weitung von Feldern um den Zentralton c'
(Aus Beispiel 16. *bestenigâr taksim*)

Üblich ist die graduelle symmetrische Weitung von Feldern um einen Zentralton in der Form:

$$\begin{array}{ccc} \circ \nabla \Omega & & \circ \Omega \Gamma \\ \circ \Delta \bar{\circ} & \text{oder:} & \circ \bar{\circ} \sqcup \end{array}$$

Hierzu s. obiges Beispiel aus dem *bestenigâr taksim* von Tanburi Cemil, Beispiel 16. Es zeigt weiterhin die quasi-symmetrische Weitung bis zur großen Septime oder kleinen None, die auch im *segâh taksim*, Beispiel 20 zu beobachten ist.

Weiterhin siehe Beispiele 14, 20, 24.

Symmetrische melodische Gerüste

Beispiele: *sazkâr taksim* von Niyazi Sayin (Beispiel 29), *pençgâh taksim* von Akagündüz Kutbay (Beispiel 28). Als kurzes Beispiel in umgekehrter Bogenform sei der Anfang des *ferahfezâ taksim* von Tanburi Cemil (Beispiel 14) zitiert (s. auch Analyse).

Symmetrisches Melodiegerüst f'-c'-f' (aus Beispiel 14)

Sehr oft ist die symmetrische Form $\circ \nabla \Omega \nabla \circ$ auf $\pi \alpha$ ($d[\circ \nabla \Omega \nabla \circ]$) bei Phrasen des $\pi \rho \omega \tau \circ \varsigma \ \eta \chi \circ \varsigma$ oder seiner Zweige anzutreffen (s. transkribierte Beispiele in diesen $\eta \chi \circ \iota$).

TONRÄUME

Gliederung der Modi nach Tonräumen

Touma bemerkt in seiner Studie des arabischen *maqam bayati*, daß die *maqamat* nach ihren gemeinsamen Tonebenen oder Haupttönen in Gruppen gegliedert werden können (Touma 1980: 11, 93-94). Der Tonraum beschreibt den Kern einer melodischen Struktur. Er drückt sowohl die Haupttöne, unter denen sich der Finalton befindet, als auch die darauf angewandten Intervallstrukturen aus. Eine darauf basierende Klassifizierung der *ḥijoi* und *makamlar* erfaßt somit auch den größten Teil ihrer melodischen Struktur und ihrer Beziehungen.

Ein Grund, warum der Tonraum bisher nicht in dieser Form in der modalen Musiktheorie auftaucht, ist, daß er ein komplexes Gebilde ist, das mehrere Eigenschaften und Elemente zusammenfaßt. Dies erschwert seine Beschreibung sowie die Systematisierung seiner Varianten und der Beziehungen zu anderen Tonräumen. In der *ὀκτώηχος* zusammen mit dem erweiterten System der *ḥijoi*-Ableitungen und Verwandtschaften (*κύριοι*, *πλάγιοι*, *μέσοι*, *φθοραί*) sind jedoch ohne weiteres die Keime einer Klassifizierung nach Tonräumen zu erkennen. Auch die Tetrachorde und Pentachorde der arabischen, persischen und türkischen Musiktheorie sind eine Art von Tonräumen oder Feldern, obwohl uns ergänzende Angaben über ihre Haupt- und Ebenentöne fehlen, und die Angaben zu ihrer Kombination schwer zu deuten sind. Hier wird nun eine Beschreibung der in den griechischen und türkischen Modi vorkommenden Tonräumen unternommen. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll lediglich zeigen, wie die Modi dadurch einheitlich beschrieben und kategorisiert werden können.

Toraum- und Felder-Gruppen

(N. B. Im folgenden wurde die türkische Lage der Grundtonleiter (Grundton d) benutzt. Bei der Anwendung auf das griechische Tonsystem ist stets um eine Quinte tiefer zu transponieren.)

Kriterien und Methodologie

Die Tonräume und Felder lassen sich anhand ihrer Haupttöne sowie ihrer Intervallstrukturen in Gruppen gliedern. Die Zusammengehörigkeit der Tonräume einer Gruppe wird zudem durch ihr Vorkommen in Gruppen verwandter Modi unterstrichen. Nach der Analyse und nach wiederholten Klassifizierungsversuchen hat sich eine Gruppierung ergeben, die weitgehend der Gruppierung der *ḥijoi* in den vier Zweigen *πρώτος*, *δεύτερος*, *τρίτος* und *τέταρτος* entspricht. Es wird hier betont, daß diese Klassifizierung nicht unter Einfluß der griechischen *ḥijos*-Kategorien dem Material erzwungen wurde sondern sich im Nachhinein aus der Untersuchung der Beziehungen der Tonräume und Felder ergab. Eine tiefere musikpsychologische Fundierung der Einheit der Tonraum- und Feld-Gruppen und ihrer Bedeutung sei anderen Forschungsarbeiten vorbehalten.

Folgende Abbildung zeigt die mechanische Ableitung von Terz-Quart- und Quinträumen von den vier Grundtönen und ihren Oberquinten:



Ableitung der Tongebilde von vier Grundtönen

Die musikalische Ordnung des Tonsystems weicht stark vom obigen Schema ab. Manche Felder und Tonräume werden nicht gebraucht, andere kommen in veränderter oder ergänzter Form vor. Andere wieder werden in verschiedenen Lagen transponiert. Ein zusätzliches Problem ist schließlich die Einordnung der Felder oder Tonräume, die bei mehreren Gruppen vorkommen – wie z. B. a-c in der a- und c-Gruppe – oder ferner die durch Transposition mehreren Gruppen zugeordnet werden können. In solchen Fällen gilt entweder das gemeinsame Vorkommen mit anderen Feldern als Kriterium für die Wahl der Gruppe, oder das Gebilde wird beiden Gruppen zugeordnet. Im letzteren Fall gelten die Zuordnungen als Varianten und ihr unterschiedlicher Gebrauch in den verschiedenen Gruppen wird präzisiert.

Problematisch und vielleicht artifiziell ist die Zusammenfassung bei der chromatischen Gruppe ("δεύτερος-Gruppe"). Die Tonräume der chromatischen Tongeschlechter sowie der c-Gruppe (τρίτος-Gruppe) könnten unter dem Gesichtspunkt der gemeinsamen Haupttöne aufgeteilt und zusammen mit den weichen diatonischen Tonräumen eingruppiert werden, weil sie oft mit denen kombiniert vorkommen. Schließlich wurde jedoch davon abgesehen, weil dadurch die wesentlichen Unterschiede mancher äußerlich ähnlichen Felder nicht zum Ausdruck kommen (z. B. Großterz-Felder der g- und c-Gruppe).

Da die Gruppen durch ihren Reichtum an Gebilden unübersichtlich sind, soll hier zuerst ein Umriß zur Orientierung gegeben werden.

Umriß der g-Gruppe

Die g-Gruppe ist die vielfältigste und einflußreichste Gruppe des Tonsystems. Viele ihrer Gebilde sind auch in anderen Gruppen oder in deren Modi vertreten. Außerdem können von ihr fast alle Gebilde der anderen Gruppen abgeleitet werden. Nicht ohne Grund gilt in der griechischen Musiktheorie (Καράς) sowie in der türkischen (Kantemir) g bzw. dessen untersekunde C als Grundton für die Generierung aller Töne und Modi (s. Kapitel "Tonleiter" und "ἤχοι und makamlar").



Abbildung:
Umriß der g-Gruppe

Die g-Gruppe ist die vielfältigste und einflußreichste Gruppe des Tonsystems. Viele ihrer Gebilde sind auch in anderen Gruppen oder in deren Modi vertreten. Außerdem können von ihr fast alle Gebilde der anderen Gruppen abgeleitet werden. Nicht ohne Grund gilt in der griechischen Musiktheorie (Καράς) sowie in der türkischen (Kantemir) g bzw. dessen untersekunde C als Grundton für die Generierung aller Töne und Modi (s. Kapitel "Tonleiter" und "ἤχοι und makamlar").

Der Quinttonraum g-d ist in seiner reinen Form g[οδΑΩΠ] zentraler Tonraum von πλάγιος τέταρτος bzw. *rast*. Durch Verlagerung des Haupttons auf die Oberterz h[υδσδδ] und auf die Oberquinte d'[υδσδσ] entsteht der μέσος τέταρτος (λέγετος, *segah*) und der πλάγιος τοῦ τέταρτου τετράφωνος (*pençgah*). Diese bringen mit sich Alterationen durch ἔλξεις (Strebetöne), die teilweise "chromatische" Terzfelder – Felder mit einer übermäßigen und einer kleinen Sekunde – entstehen lassen.

Es entsteht die Frage, ob der μέσος τέταρτος und seine Felder, sowie der ihm verwandten δεύτερος μαλακός χρωματικός (*hüzzam*) als τέταρτος oder als δεύτερος zu bezeichnen ist. Diese ἤχος-Zweige sind in Stücken der

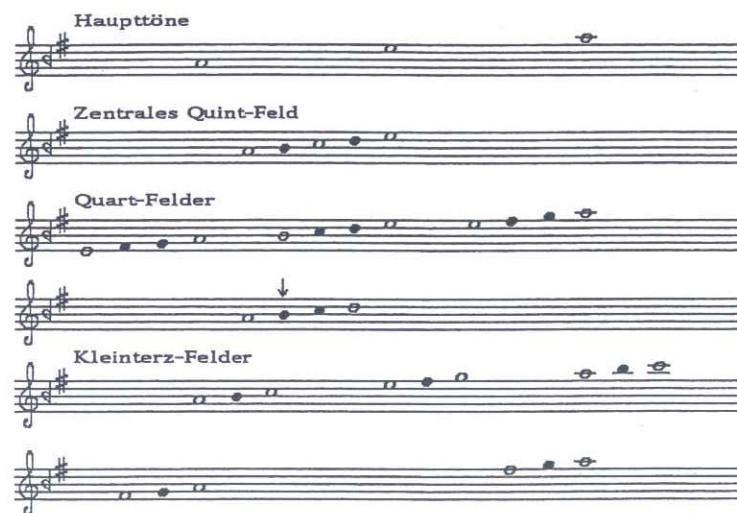
τέταρτος-Familie in sehr hohem Grade integriert. Andererseits werden sie traditionell als Mitglieder des δεύτερος bezeichnet und das schließt die Möglichkeit nicht aus, daß ihre Ableitung vom Ton η historisch und systematisch Geltung hat. Deswegen werden hier beide Möglichkeiten angenommen und geschildert.

Ebenso problematisch sind die Varianten des g-Quinttonraums mit kleiner Oberterz (b oder $\eta\flat$). Wegen des dominierenden Charakters der Quinte g-d' werden sie in der griechischen Musiktheorie auch dem τέταρτος zugewiesen. Die chromatischen unter denen werden jedoch auch als Erscheinungsformen des *hicaz*-Tetrachordes interpretiert. Die nicht-chromatischen könnten wiederum vom Quintgebilde der a-Gruppe abgeleitet werden. In dieser Frage ist zu erwägen, ob die kleine Terz über dem unteren Eckton oder die Sekunde das entscheidende Kriterium für die Zuordnung ist.

Die auf d' basierenden Felder d'[$\circ\sigma\Delta$] und d'[$\circ\sigma\Delta\sigma$] sowie weitere Felder auf diesem Ton kommen auch in Modi anderer Gruppen vor. Besonders das Feld d'[$\circ\sigma\Delta\sigma$] kann als verbindendes Glied zwischen der g- und der a-Gruppe betrachtet werden (s. a-Gruppe). Der Ton d' darf als Zentralton des gesamten Tonsystems bezeichnet werden, denn man begegnet ihm als Hauptton oder Ebenenton bei den meisten Modi. Besonders stark ausgeprägt ist seine Rolle als Mittelpunkt oder Drehachse bei den Modi der g- und der a-Gruppe, wodurch diese Gruppen in Beziehung zueinander treten (s. Beispiel 28).

Umriß der a-Gruppe

Die a-Gruppe besteht aus Tonräumen und Feldern im weichen diatonischen Tongeschlecht, die $\pi\alpha$ (d) bzw. *dügah* (a) oder seine Oberquinte $\kappa\epsilon$ (a) bzw. *hüseini* (e') als Hauptton haben, sowie deren Derivate und Transpositionen. Sie kann auch "πρώτος-Gruppe" genannt werden, weil ihre Tonräume in den Zweigen des πρώτος ήχος am stärksten vertreten sind. Auch die chromatischen Felder des πλάγιος δεύτερος bzw. *hicaz* sowie die harten diatonischen Felder des πρώτος φθορικός bzw. *kürdi* können dieser Gruppe zugewiesen werden, doch ihre Ableitung ist fragwürdig.



Umriß der a-Gruppe

Das charakteristische Quartfeld dieser Gruppe, das als Tetrachord des πρώτος (*uṣṣak*-Tetrachord) bekannt ist, wird auf a gebildet. Es wird hier vom äußerlich identischen Quartfeld a-d' der g-Gruppe unterschieden, da es den unteren Eckton a als Hauptton hat, während das der g-Gruppe den oberen Eckton d' als Hauptton hat. Diese zwei Formen werden als Varianten betrachtet und wechseln einander oft ab. Ein weiterer Unterschied ist, daß, wenn der untere Eckton zum Hauptton wird, die Obersekunde zum Hauptton als Strebeton etwas tiefer intoniert wird, wodurch die kennzeichnende "Sekunde des πρώτος", bei Karadeniz "*uṣṣak*"-Tonstufe genannt, entsteht ("Bund von Zalzal", s. Kapitel "Intervall" und "Tetrachord").

Das Quartfeld $a[\circ\sigma\Delta\sigma]$ ist auch Verbindendes Glied zur g-Gruppe. Wenn in diesem Feld die Oberquarte g zum Hauptton wird, dann verwandelt es sich in seine Variante $g[\circ\sigma\Delta\sigma]$. Diese Variante kommt sowohl in Zweigen des τέταρτος als auch in denen des πρώτος vor. Sie wird hier konsequent zum Prinzip der Kategorisierung nach Hauptton der g-Gruppe zugeteilt (darüber s. weiteres bei der Besprechung der g-Gruppe).

Charakteristisch ist in dieser Gruppe weiterhin die symmetrische Umrahmung der Haupttöne a und a' durch Kleinterz-Felder. Solche symmetrischen Bildungen sind oft in Phrasen um diese Haupttöne anzutreffen. Das gleiche geschieht auch um die Haupttöne g und d' der g'-Gruppe. Hierbei dürften die Terzfelder um d' wegen der wichtigen Rolle dieses Tons in der a-Gruppe auch zu dieser Gruppe mitgezählt werden.

Wie bei der g-Gruppe, so auch hier, gibt es eine Tendenz zur Bildung von chromatischen Strebetönen um die Kleinterz-Felder. Die dadurch gebildeten δίφωνοι sind, strukturell gesehen, Spiegelbilder der μέσοι der g-Gruppe.

Umriß der h-Gruppe

Haupttöne

Zentrales Quint-Feld (δεύτερος διατονικός, λέγετος)

"Chromatische" Großterz-Felder

Ableitung des δεύτερος (hlizzam)

Ableitung des νενανώ-Tetrachordes (hicaz-Tetrachord) von evcārā

Theoretische evcārā und nikriz Tetrachorde

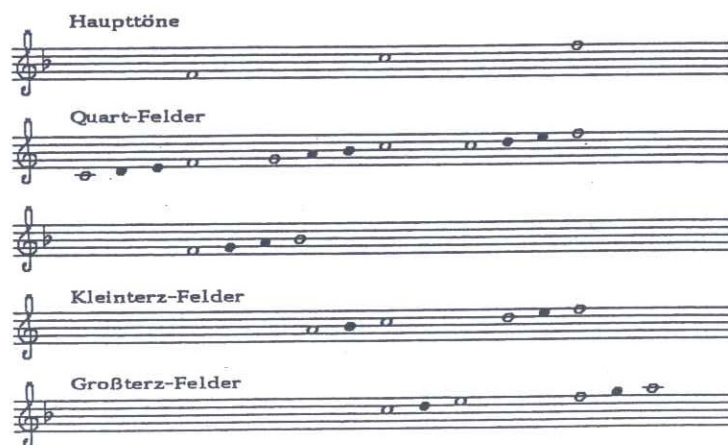
νενανώ (πλάγιος δεύτερος, hicaz) Tetrachord, mit Quint-Erweiterung (nikriz)

Umriß der h-Gruppe

Die h-Gruppe ist eigentlich keine Gruppe. Ihre Gebilde können entweder ganz in anderen Gruppen untergebracht werden oder aber lassen sich nicht ganz einwandfrei von Strukturen auf h_d oder f_h ableiten. Trotzdem wurden diese Gebilde hier in einer Gruppe zusammengefaßt. Dies geschah nur um einem gewissen Systemzwang, verbunden mit der traditionellen Ableitung der δεύτεροι ἤχοι von h_d bzw. f_h, Rechnung zu tragen. Es wird indes betont, daß die Gebilde von δεύτερος und πλάγιος δεύτερος sich im Charakter gänzlich voneinander unterscheiden (s. Besprechung dieser ἤχοι weiter unten) und daß sie im Gegensatz zu den Gebilden der anderen Gruppen nur selten miteinander kombiniert werden. Wie bei den Feldern der anderen Gruppen, sind auch in dieser Gruppe Gebilde auseinanderzuhalten, die oberflächlich betrachtet ähnlich sind und in den Lehrschriften zusammengefaßt werden. Dies betrifft nicht nur die "weichen" chromatischen Terz-Felder des δεύτερος und die "harten" chromatischen Quart-Felder des πλάγιος δεύτερος, sondern auch die Gleichsetzung verschiedener Quart- und Quintgebilde mit übermäßiger Sekunde, die pauschal als chromatische oder enharmonische Tetrachorde bzw. Pentachorde charakterisiert werden.

Umriß der c-Gruppe

Im Gegensatz zur h-Gruppe bildet die c-Gruppe eine Einheit von stark ausgeprägtem Charakter, obwohl ihre Gebilde verleitende Ähnlichkeit zu einigen Gebilden der g-Gruppe aufweisen. Der entscheidende Unterschied ist, daß die Halbtöne hier Leimmata zu 90 cents oder noch kleiner sind, während sie bei der g-Gruppe im Prinzip diatonische Halbtöne zu ca. 112 cents sind. Dies hängt in der Ansicht des Autors mit der Tatsache zusammen, daß die c-Gruppe von den Quartfeldern geprägt ist, zu deren oberen Ecktönen die kleinen Sekunden Strebetöne bilden, während in der g-Gruppe die Terzen im Vordergrund stehen. Es bleibt unklar, ob die Oberterz-Felder c'-e' (τρίτος) und f'-a' (acem aşIran, ferahfezā) reine oder pythagoreische Großterzen sind. Jedenfalls baut die c-Gruppe zweifellos auf den Quartfeldern auf, was sich auch in der Vorliebe für Systeme angeschlossener Tetrachorde (c-f-b, f-b-e_d) widerspiegelt (σύστημα κατὰ τριφωνίαν).



Umriss der c-Gruppe

Unter den vier Gruppen ist die c-Gruppe die mit den wenigsten Feldern und dem schlichtesten Aufbau. Sie tritt mit Vorliebe in Verbindung zu Modi der a-Gruppe auf. Sie weist somit deutlich eine größere Affinität zur a-Gruppe als zur g-Gruppe auf. Dies zeigen vor allem zahlreiche *birleşik* (*mürekkeb*, zusammengesetzte) *makamlar*, die Mitglieder der a-Gruppe mit denen der c-Gruppe kombinieren, oder *makamlar*, die Elemente der einen Gruppe in die andere einverleiben: *acem*, *ferahfezâ*, *acem-aşîran* u.a.

Die g-Gruppe

Quint-Gebilde I



1. οζαζπ

Auf g: *rast*, *sûzinak*, πλάγιος τοῦ τετάρτου

Selbst bei seinen prototypischen Modi treten die Varianten dieses Tonraums als Abwechslung und Bereicherung der einfachen Form auf. Besonders beliebt ist die Abweichung zum δίφωνος (Oberterz-Variante, Nr. 2). Außerdem werden vorübergehend die Quarte und die Sekunde hervorgehoben, als Ebenentöne von Quartfeldern, die die Quinte g-d' überbrücken.

Ergänzungen und Kombinationen sind:

Bei *rast* und πλάγιος τοῦ τετάρτου:

g[Δ↑οζαζπ]

d'[οζαζπ]

Weiterhin die an g und d' nach außen angeschlossenen Quartfelder.

Bei *sûzinak*:

g[οζαζπ]

d'[οζαζπ]

Der Anfang des *sazkâr taksim* von Niyazi Sayin (Beispiel 29) zeigt die Entstehung von Varianten 2 und 3 des Quinttonraums der g-Gruppe durch die Anwendung der Strebetöne *ais* und *cis*'.

3. $\circ \uparrow \Delta \diamond \sqcup$

Auf d': *pençgâh*, πλάγιος τοῦ τετάρτου τετράφωνος

4. $\circ \uparrow \Delta \uparrow \sqcup$

Dies ist eine Variante des *pençgâh*-Pentachords, die den Strebeton zur Terz mit dem zur Quinte gleichzeitig gebraucht. Da, wie obiges Beispiel im *makâm sazkar* zeigt, die Strebetöne im Quintgebilde der g-Gruppe frei behandelt werden, kann auch diese Variante in vielen Stücken in Modi dieser Gruppe gefunden werden.

Auf d': Charakteristisch *müsteâr*, aber auch *pençgâh*, *sazkar*.

Auf a': Vorübergehend bei *şehnâz*

5. $\circ \uparrow \Delta \square \sqcap$

Dies ist das Pentachord zum Terz-Gebilde des *hüzzam*: $\circ \uparrow \Delta$. Es ist etwas weniger üblich als das Terz-Gebilde selber. Das untere Terzfeld ist sowohl für den klanglichen Charakter als auch strukturell hervortretend (s. zum δεῦτερος bzw. *hüzzam* im Abschnitt über die h-Gruppe).

Auf g: *suzinak* (II)

Auf d': s. Terzgebilde ($\circ \uparrow \Delta$)

Quint-Gebilde II



Die zweite Gruppe der Quintgebilde der g-Gruppe besteht aus Gebilden, bei denen die Terz über dem unteren Eckton klein ist. Diese Gebilde unterscheiden sich vom Quintgebilde der a-Gruppe durch die Obersekunde, die hier ein großer Ganzton ist (204 cents), während sie bei der a-Gruppe die Sekunde des πρώτος (*uşşak*-Tonstufe) zu ca. 150-170 cents ist. Sie werden zur g-Gruppe gezählt, weil der Terz-Quint Aufbau bei ihnen stärker als die Quartan ist und weil die Untersekunde zum unteren Eckton immer ein Halbton ist – kein Ganzton wie bei der a-Gruppe.

6. $\circ \uparrow \downarrow \diamond \sqcup$

Dieses Gebilde ist die Ausnahme unter den Kleinterz-Pentachorden der g-Gruppe, denn meistens kommt die Unterquarte eher als die Unterterz als Ebenenton vor. Es kann daher als *hicaz* mit Endung auf der Untersekunde zum Grundton bezeichnet werden. Da aber manchmal die Terz auch bedeutend ist, wird es unter der g-Gruppe kategorisiert.

Auf d': *nikriz*

7. $\circ \uparrow \theta \diamond \sqcup$

Auf d': *neveser*

Auf e': νενανῶ τετράφωνον (ἦχος τέταρτος χρωματικὸς), *hisar* (s. jedoch h-Gruppe)

Auf f': *rengidil*

8. $\circ \uparrow \theta \diamond \sqcup$

Auf g: *nihâvend*

Auf a: ἄγια τοῦ σκληροῦ διατόνου παράμεσος, *bâselik*

Quart-Gebilde



Die Quartgebilde der g-Gruppe sind ausschließlich ergänzende (sekundäre) Felder zu den Quinttonräumen. Sie ergänzen diese zur Oktave, entweder nach oben:

$g[\text{O}\Delta\text{A}\text{Q}\Pi]$

$g'[\text{O}\Delta\uparrow\text{O}]$

oder nach unten: $g[\text{O}\Delta\uparrow\text{O}\Delta\text{A}\text{Q}\Pi]$

1. $\text{O}\Delta\uparrow\text{Q}$ oder $\text{O}\Delta\uparrow\text{O}$

Dieses Quartfeld unterscheidet sich von den Quartgebilden der c-Gruppe erstens dadurch, daß es ein sekundäres Gebilde und kein selbständiger Tonraum ist (außer bei *mahūr*, s. unten) und zweitens durch die größere Instabilität seines Strebetons. Die symmetrische Umrahmung des Zentraltons d' durch Kleinterz-Felder bewirkt den ständigen Wechsel von $\text{O}\Delta\uparrow\text{Q}$ nach $\text{O}\Delta\downarrow$ bzw. $\text{O}\Delta\downarrow\text{Q}$.

Auf d': *mahūr*.

Nur bei *mahūr* tritt dieses Gebilde in den Vordergrund. Hier hat es den status eines zentralen Tonraums. Demgemäß wird der Strebeton im Unterschied zu anderen *makamlar* der g-Gruppe wie *rast* mit ♯ (bzw. ♯ bei Karadeniz) zum engen Halbton erhöht. Die Zuordnung von *mahūr* und seines Quarttonraums zur g-Gruppe ist zweifelhaft: eine Form dieses *makam* (z. B. im anonymen *mahūr beste* bei Karadeniz s. 257) erweist sich strukturell fast identisch mit dem *acem aşiran* und sollte daher als Transposition der c-Gruppe angesehen werden. Bei anderen Stücken jedoch (z. B. *saz semaisi* von Nikolaki) hat *mahūr* einen Terz-Quint Aufbau und weist dadurch deutlich Merkmale der g-Gruppe auf.

Auf d: *rast*, πλάγιος τοῦ τετάρτου.

Auf e: *nişaburek*.

2. $\text{O}\Delta\text{A}\text{O}$

Auf d': Die auf a Endungen bildenden Modi der g-Gruppe (*nevā, tāhir, gerdaniye, māye*, τέταρτος στιχεραρχικός u. a.) sowie die weichen diatonischen Modi der a-Gruppe mit d' als Hauptton (*uşşak, beyātī, gerdaniye* u. a.).

Auf a': *muhayyer*.

Großterz-Gebilde

1. $\text{A}\uparrow\text{O}$

Dies ist das charakteristische Gebilde des *hızzam* (ἡχος δεύτερος).

Auf d': δεύτερος, δευτερόπρωτος, πλάγιος τοῦ δευτέρου μετὰ χρώματος εἰς τὴν τετραφωνίαν, *hızzam, süzinak, karçığār, araban, hicazkār-ı kadim*

Auf g: ἔσω δεύτερος, *süzinak, hicazkār-ı kadim*

Auf a: βαρὺς

Der βαρὺς μέσος τῶν πρώτων ἤχων χρωματικῶς gleicht strukturell dem δεύτερος und kann als Transposition dessen um eine Quinte tiefer betrachtet werden (s. Beispiele 1 und 9).

2. $\text{O}\uparrow\text{A}$

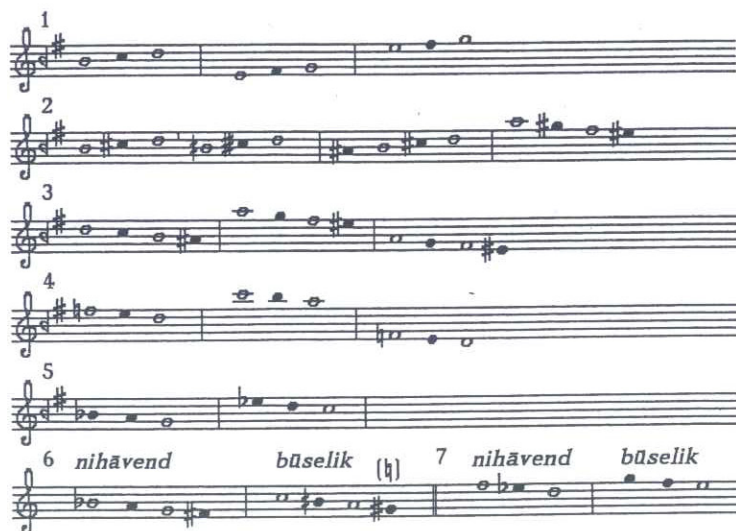
Auf g: *sazkār*, ferner *segāh*, λέγετος (s. auch Quintgebilde 2 und 4)

Dies ist das charakteristische Gebilde von *sazkār* (s. Beispiel 29).

Auf d': ἄγια, *nevā, segāh, şehnaz, evicara, hicaz*, πλάγιος τοῦ δευτέρου

Dieses Gebilde ist beliebt im höheren Bereich der Melodie bei Modi, welche d' oder fis' als Hauptton haben. Es ist prägnant und harmoniert zugleich gut mit vielen Modi der g-Gruppe aber auch der h-Gruppe und der a-Gruppe. Es kommt oft im *makam hicaz* oder in seinen Varianten vor, wo es einen Kontrast zum harten Quartfeld d' $[\text{O}\uparrow\text{A}\text{O}\Delta]$ bildet. Diese interessante Kombination ist bisher wenig beachtet worden. (Siehe Beispiele 17, 20, 25 und 27).

Kleinterz-Gebilde



1. Δο (oder nach dem ἐνήχημα des λέγετος:) οδ

Auf d': λέγετος, *segāh*, δεύτερος, *hiizzam*, ferner als Umspielung von d' bei den meisten Modi, die diesen Ton als Hauptton anwenden.

Dies ist der Haupttonraum des λέγετος und seiner türkischen Parallele *segāh*. Der λέγετος wird von Καρᾶς (1982: A' 255) auf der Basis alter μαρτυρίαι als πλάγιος τοῦ δευτέρου διατονικοῦ charakterisiert. Gleichwohl gehören die liturgischen Gesänge des λέγετος, wie Καρᾶς weiterhin bemerkt, zum τέταρτος und zwar bilden sie dessen heirmologischen Teil (εἰρμολογικὰ μέλη). Dies zeigt, daß die Terzgebilde der g-Gruppe und die darauf basierenden Modi tatsächlich zu dieser Gruppe und nicht zur h-Gruppe gehören. Die Vorherrschaft der Terz bei der g-Gruppe hängt in erster Linie von der bestimmenden Rolle der Haupttöne g und d' im Tonsystem ab (s. auch Besprechung von Quintgebilde 1 der d-Gruppe). Die Bildung von einem Tetrachord auf βου (ed) entspricht nicht den musikalischen Tatsachen.

Ein Beispiel der starken einheitsbildenden Kraft von d' in Verbindung zum Gebilde d'[οδ] ist der τέταρτος στιχερατικός. In diesem ἦχος ist der gesamte Vesperteil des τέταρτος. Sein Hauptton ist g - der eigentliche

Hauptton des τέταρτος. Finalton aber ist bei den Zwischenendungen innerhalb des Stückes d, am Ende aber βου (ed). Die Eigenart dieses τέταρτος-Zweiges liegt im Gebrauch des Finaltons πα (d). In den älteren στιχεράρια enden die Stücke in d. Durch den Schluß der στιχερά in ed entsteht eine Verwandtschaft zum λέγετος, der auch μέσος τέταρτος (medialer τέταρτος) genannt wird. Die Schlußwendung in ed, die meistens nur in der letzten Phrase des Verses bzw. des Gesangs vorkommt, hebt sich deutlich vom Rest der Melodie ab. Es ist also auch musikalisch nachvollziehbar, daß die ed-Endung eine spätere Modifizierung ist, die wahrscheinlich adaptiert wurde, um den üblichen μέσος τέταρτος-Charakter zu wahren. Wegen dieses Eingriffs ist der moderne τέταρτος στιχερατικός äußerlich ein "zusammengesetzter Modus", auf türkisch: *birleşik makam*. Καρᾶς (1982: A', 162) beschreibt ihn als eine Mischung von ἔσω πρώτος und λέγετος, was zutreffend ist, abgesehen von der Eigenart, mit g anzufangen. Konsequenterweise zu seiner Beschreibung, notiert Καρᾶς (1982: A', 164f.) auch eine Hochalterierung des d in Attraktion zum ed bei der Modulation nach ed (= λέγετος). Diese Besonderheit wird in den modernen Ausgaben nicht notiert, wie auch beim λέγετος üblich ist.

Wollte man eine türkische Parallele zur heutigen Form der τέταρτος στιχερατικός suchen, dann böten sich zwei zusammengesetzte *makam* an, nämlich *māye* und *māye segāh*. *Māye* beginnt meistens auf *nevā* und moduliert nach *segāh* bevor es auf *dügāh endet* (Karadeniz 1982: 97). Es ist also eine Kombination der *makam nevā* und *segāh*. Insofern entspricht es genau der älteren Version des τέταρτος στιχερατικός, die, wie Καρᾶς bemerkt (1982: 262), auf d statt ed endet. Nach Κύριλλος (Cod. IEE 305 fol. 80r) und Κηλιτζανίδης (1881: 75) dient λέγετος (*segāh*) als Anfangs- und Endton von *māye*, und nicht *dügāh*. Dies könnte eine ältere Version des *māye* sein. Der τέταρτος στιχερατικός benutzt auch melodische Formeln (θέσεις) des τέταρτος der παπαδική (Καρᾶς 1982: A', 263). Der *makam māye segāh* schließlich ist eine Variante von *māye*, die auf *segāh* endet (Karadeniz 1982: 153); also würde sie der heutigen Form von τέταρτος στιχερατικός genauer entsprechen.

2. $\Delta \uparrow \circ$

Variante von 1, mit Strebeton zum Hauptton. Oft zieht, wie hier notiert, der untere Eckton des Gebildes seine Untersekunde zu sich hin.

Auf d': *pençgâh, müsteâr*

Sowohl bei *pençgâh* als auch bei *müsteâr* ist die Tendenz zur Bildung eines "doppelten Strebetons" $\text{cis} \uparrow \text{h} \uparrow$ bemerkbar. Dasselbe ist bei bestimmten Varianten des $\tau\epsilon\tau\alpha\rho\tau\omicron\varsigma$ der $\mu\alpha\pi\alpha\delta\iota\kappa\eta$ bemerkbar, vor allem bei der Rezitation. *müsteâr* wird deswegen von Karadeniz als *makam* auf dem Ton *bâselik* (h – nicht *segâh* h \downarrow) definiert.

Auf a': *evicara*

Siehe Beispiel 25.

3. $\circ \nabla \Delta \uparrow$ oder $\nabla \Delta \circ \uparrow$

Variante von Kleinterzgebilde 1 mit Strebeton unterhalb des unteren Ecktons.

4. und 5. $\nabla \Delta \circ$

Diese Gebilde treten als sekundäre Felder bei der Umspielung der Haupttöne d', a', g und c' auf. In diesem Kontext erklingt als symmetrische Ergänzung meistens auch das Feld der unteren engen Affinität $\circ \nabla \Delta$ um denselben Hauptton (s. Beispiel 20).

6. $\nabla \Delta \circ \uparrow$

Dies ist der Kern von Quintgebilde 7 und tritt auch ohne die Quinte auf.

7. $\nabla \Delta \circ$

Ergänzende Terzfelder zum Quintraum 7 bei *nihâvend* und *bâselik*.

Die a-Gruppe

Quint-Gebilde

1. $\square \diamond \nabla \circ$

Auf a: $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ τοῦ πρώτου τετράφωνος, *hüseini*.

Nach oben wird dieser Tonraum meistens durch das Kleinterz-Feld $e'[\nabla \downarrow \circ]$ bzw. $e'[\nabla \circ \diamond]$ erweitert. Das fis' über e' ist dabei ein instabiler Ton, erstens, da er ständig von f' als ∇ von $d'[\nabla \Delta \circ]$ abgelöst wird und zweitens, weil anders als bei h \downarrow über a hier ein sehr enger Strebeton nach unten gebildet wird (Beispiele: Στιχηρὰ τῶν Αἰνῶν, ἦχος $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ τοῦ πρώτου, Beispiel 10.; Anfang der στιχολογία "Θοῦ Κύριε ..." ἦχος πρώτος, Beispiel 13). Eine doppelte Attraktion des g über dem fis nach e ist im *hüseini taksim* von Tanburi Cemil, Beispiel 18, zu beobachten.

Der Aufbau aus Terzen mit der kleinen Terz ∇ als Ebenenton ist bei allen Modi, die diesen Tonraum benutzen, deutlich vorhanden. Gleichwohl findet häufig ein Wechsel zur Quartstruktur $a'[\circ \diamond \nabla \circ]$ bzw. $d'[\circ \nabla \Delta \circ]$ mit angeschlossenem $d'[\circ \Delta \nabla \circ]$ statt. Im Vergleich zum Quintfeld der g'-Gruppe fällt auf, daß dort c' weit weniger wichtig ist. Dies zeigt die Bedeutung von d' im diatonischen Tonraum. Auch zeigt es, daß Terz-Quint Tonräume ein vorherrschendes Merkmal der g-Gruppe sind, während bei der a-Gruppe ein Gleichgewicht zwischen Quart- und Terzbildungen existiert.

Im *makam acem* sowie in seiner Parallele *πλάγιος τοῦ πρώτου πεντάφωνος* wird f' (acem) bzw. b (ζωβ) zum Ebenenton und somit entsteht ein Quartfeld der c-Gruppe: f'[o↑ΔQ] (s. Beispiel 4, bei "ἄγγελος τοῦ Κυρίου"). Der gemeinsame Ebenenton c' dient als Bindeglied zwischen Quintraum auf a und Quartraum auf f'. In einer anderen Gruppe von Modi wird diese Kombination einen Schritt weiter in die Richtung der c-Gruppe getragen (*makam ferahfezā, acem aşīran* u. a.).

Auf e': beim *meyān* des *hüseini*, sekundäres Feld bei *makamlar* mit Hauptton a' wie *baba tāhir*, vorübergehend bei *zāvil*.

Beispiele: *hüseini*-Teil des *şehnaz-hüseini taksim*, Beispiel 27.; *baba tāhir beste* von Misak, *meyān*-Teil des *zāvil beste* von Sultan Selim III.

2. A↓o↑Δ oder Π↓v♦o

Analog zum Quintgebilde 2 der g-Gruppe (Θ↑o↓v) entsteht beim Quintgebilde der a-Gruppe auch ein μέσος durch die Hervorhebung des mittleren Ebenentons zum Hauptton. Die zwei Gebilde sind, wie übrigens auch ihre ursprünglichen "einfachen" diatonischen Quintgebilde, symmetrische Spiegelbilder von einander. Folgende Abbildung macht dies deutlich (das c' von λέγετος wurde absichtlich in Bezug zu d' als ο notiert, da es melodisch meistens so erscheint).

λέγετος (*segāh*)
πρώτος δίφωνος (*sabā*)

Symmetrie der medialen Gebilde der g- und a-Gruppen

Die *taksimlar* im *makam bestenigār* und *makam segāh* von Tanburi Cemil (Beispiele 16 und 20) zeigen wie diese Entsprechung auch in der Erweiterung der Tonräume erhalten bleibt.

Als Quinttonraum ist dieser Tonraum eher schwach vertreten. Es herrscht bei ihm das untere Terzfeld, so wie beim *segāh* das obere herrscht.

Der Strebeton ↓ ist größer als ↑ bei *segāh*. Karadeniz verlangt lediglich eine Tiefalterierung um 3/2 Komma (ca 32 cents). Die Beispiele aus der Vokalmusik sowie dem *kemençe* Spiel bestätigen dies, bei anderen Instrumenten kann es aber Abweichungen geben.

Auf a: *sabā, cargāh*, *πλάγιος τοῦ πρώτου δίφωνος* (τῆς παπαδικῆς)

Dieses Gebilde ist auf griechisch als νόος bekannt und wurde früher mit dem Zeichen θέμα ἀπλοῦν gekennzeichnet.

Auf e': vorübergehend auf *sabā, acem aşīrān*, πρώτος ἀπὸ τοῦ κε (εἰρηολογικὸς)

Während bei der griechischen Variante eine reine Transposition des νόος Gebildes auf e' gesungen wird, bleibt in der türkischen Musik die Obersekunde f meistens klein (f' statt fis'). In dieser Position sollte das Gebilde also für die türkischen Modi Δοο↓A heißen.

3. ↓ΠQΘv↓o

Auf a: *kürdi*, *πλάγιος τοῦ πρώτου πεντάφωνος*

Καράς beschreibt verschiedene Varianten des πλάγιος τοῦ πρώτου mit kleiner Sekunde über dem Grundton d (= türkisch a), mit kleinen Sekunden zu 90 bis 50 cents. Sowohl die Quinte als auch die Quarte kann hier bestimmend sein.

4. ↓o♦ΘΔΠ

Dies ist eine alternative Formulierung des Haupttonraums von *makam büselik* und seines Verwandten *nihāvend* (s. g-Gruppe, Quintgebilde 8).

Quart-Gebilde



1. [Q▼♦○]

Dies ist das charakteristische Tetrachord des πρώτος bzw. *uṣṣak*.

Auf a: *uṣṣak*, *beyāt*, πρώτος sowie die meisten auf a (bzw πα, d) endenden diatonischen Modi.

Nach oben werden diesem Gebilde sowohl Großterz-Felder (○QΔ, ○♦A, ○↑A) als auch Kleinterz-Felder angeschlossen. Nach unten wird es meistens durch das Kleinterz-Feld d[○Δ♭] ergänzt.

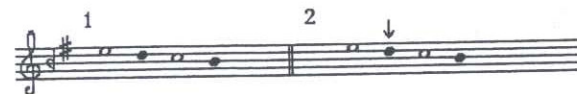
2. ○♭Δ♭

Sekundäres Gebilde, das oft als Brücke zwischen e' und a vorkommt.

3. ○↑Δ♭

Sekundäres Gebilde, das durch die Ergänzung des Kleinterz-Feldes ▼♦○ um die Unterquarte entsteht. Findet vor allem beim *sabā* und seinen verwandten Modi Anwendung.

Großterz-Gebilde



1. ○♭♭↑

Auf a: *hūseini*, πλάγιος τοῦ πρώτου τετράφωνος

2. A♦○↑

Der obere Teil von Quintgebilde 2 kommt in manchen Wendungen vor (s. Anfang von Beispiel 11 und Beispiel 32). Karadeniz verlangt eine Tiefalterierung des e', so daß die Sekunde e'-d'♭ ein Ganzton bleibt.

Kleinterz-Gebilde



1. ▼♦○

Dieses Feld wird mit dem Zusatz der Untersekunde oder aber mit einem symmetrischen Feld ○♭Δ nach unten ergänzt. Es ist Teil vom Quartgebilde 1 der a-Gruppe.

2. $\Delta \downarrow \circ$

Der untere Teil des Gebildes von *kürdi* (Quintgebilde 3)

3. $\nabla \circ \circ \uparrow$

Die untere Terz des Quintgebildes von *büselik* (Quintgebilde 4)

4. $\nabla \downarrow \circ$

Charakteristisches Gebilde bei *hüseini*. Im Beispiel 18 von Tanburi Cemil wird die Oberterz auch etwas tief intoniert (doppelter Strebeton), was analog zum *pençgâh* ist (s. kleine Terzen der g-Gruppe).

5. $\Delta \uparrow \circ \downarrow$ oder $\sqcup \diamond \circ \downarrow$ (= $\Delta \uparrow \circ \diamond$: der obere Strebeton ist ein $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma \epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega\nu$)

Dies ist das charakteristische Gebilde von *sabâ* bzw. *vâos*. Siehe Quintgebilde 2.

6. $\circ \circ \Delta$

Sekundäre Gebilde, die vor allem bei der Umspielung der entsprechenden Haupttöne vorkommen. Auf *fis* ist es jedoch das primäre Feld des unteren Bereichs von $\eta\chi\omicron\varsigma \beta\alpha\rho\upsilon\varsigma$ bzw. *makam arak*, *evic* sowie *be-stenigâr* und weitere verwandte *makamlar*.

Der Tonraum der diatonischen Tonleiter auf *pa* (d) bzw. *dugah* (a)

Hier wird die im Kapitel "Tonleiter" vorgestellte Tonleiter des $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha \tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\omicron\nu$ als d-Tonraum betrachtet und unter dem Aspekt der Tonfelderstruktur analysiert. Die Feldstruktur des d-Tonraums ist komplexer als der Tetrachord-Aufbau des $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha \tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\omicron\nu$, selbst wenn die weiteren Tetrachorde des $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha \epsilon\lambda\alpha\sigma\sigma\omega\nu$ hinzugenommen werden. Das Grundgerüst des Tonraums besteht aus anhemitonischen Terz-Quart Strukturen. Die kleinen Terzen dieser Strukturen werden jeweils durch eine Tonstufe von beweglicher Tonhöhe (" $\kappa\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$ ") aufgefüllt. Es entstehen dadurch mehrere Möglichkeiten zur Bildung von Quart- Terz Feldern.

Je nach dem ob die Intervalle oberhalb oder unterhalb eines Tons genommen werden, können zwei Arten von Terz-Quart Felder gebildet werden. Felder oberhalb eines Tons (z. B. $d[\circ \nabla \circ] = d-f-g$) werden mit einem "+" Zeichen nach dem Tonbuchstaben notiert (d+). Felder unterhalb eines Tons (z. B. $c'[\circ \Delta \circ] = c'-a-g$) werden mit einem "-" Zeichen nach dem Tonbuchstaben notiert (c'-).

Folgende Abbildung zeigt den am meisten gebrauchten Ausschnitt des diatonischen d-Tonraums im griechischen System (im türkischen System findet man diesen Ausschnitt eine Quinte höher transponiert).



Die wichtigsten Felder des diatonischen d-Tonraums

Die Kette von überlappenden + und - Feldern im Bereich der Oktave c-c' bildet ein Rückgrat, das Melodien des d-Tonraums ihren strukturellen Zusammenhalt verleiht. Der Gebrauch von überlappenden Feldern verleiht den Melodien ihren strukturellen Zusammenhalt.

Der *makam hüseini* - $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ und seine "Zweige"

Κύριλλος (fol. 76v) bezeichnet den *makam hüseini* als $\eta\chi\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma \tau\epsilon\tau\rho\acute{\alpha}\phi\omega\nu\omicron\varsigma$. Nach Κηλτζανίδης (1881: 107) entspricht der *makam hüseini* dem $\eta\chi\omicron\varsigma \pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$. Um die Gründe für diese Annahmen zu erläutern, ist ein Vergleich der Merkmale von *hüseini* mit denen des $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ und dessen $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ nötig.

Mit $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ und $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ werden verschiedene Modi bezeichnet, welche als gemeinsames Merkmal den Ton d als Finalis haben (eine Ausnahme bildet der *sticherarische* $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$, bei dem zwar innerhalb des Stückes d als Finalis fungiert, am Ende aber immer mit dem Ton g abgeschlossen wird). Man dürfte daher von einer Gruppe von $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ -Modi sprechen, die sich in zwei Gruppen unterteilt: die des $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ und die des $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$. Das wichtigste Merkmal, wodurch sich die $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ -Gruppe von der $\kappa\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ -Gruppe

unterscheidet, ist die Bevorzugung der Oberquinte als Ebenenton. Das heißt, während beim *πλάγιος πρώτος* die Oberquinte a Hauptton oder zumindest einer der wichtigen Ebenentöne ist, ist beim *κύριος πρώτος* die Oberquarte g wichtiger. In bezug auf den Umfang der *πλάγιοι* und *κύριοι* scheinen die Aussagen der griechischen Musiktheorie vor 1820 Gegensätzliches zu behaupten. Denn dort heißt es, daß das Hauptmerkmal der *κύριοι* das Aufsteigen zur Oberquinte ist, während die *πλάγιοι* nur bis zur Terz oder höchstens zur Quarte steigen, also umgekehrt als heute. Zu dieser Inkonsistenz kann angemerkt werden, daß die Aussagen der älteren Musiktheorie sich auf das *ἐνήχημα* beziehen, also auf die Intonationsformel der *ἤχοι*, und diese weisen noch heute dieselben Charakteristika auf. Ich beschreibe hier die Varianten des *πλάγιος πρώτος* und stelle sie dem *makam hüseini* gegenüber.

Nach Suphi Ezgi besteht die Tonleiter des *hüseini* aus einem *hüseini* pentachord (a h c' d' e') und einem *uşşak* Tetrachord (e' fis' g' a'). Hauptton ist die fünfte Tonstufe e'; Finalis ist die erste Tonstufe a. Im melodischen Ablauf kann entweder mit dem unten liegenden Pentachord (a - e') oder mit dem oben liegenden Tetrachord (e' - a') begonnen werden. Es wird auf jeden Fall der Hauptton (*güçlü*) e' zentriert und mit dem Finalton a geendet (Ezgi, I, 94-95).



Hüseini nach Suphi Ezgi

Karās (1982: A', 293-304) gibt eine detaillierte und differenzierte Beschreibung des *πλάγιος πρώτος*, die hier zusammengefaßt wird:

1. Die Tonleiter des *πλάγιος πρώτος* besteht aus zwei Tetrachorden in *διάζευξις* mit der Intervallfolge: kleiner, kleinster und großer Ton (d e d' f g und a h d' c' d').
2. Charakteristisch für den *πλάγιος πρώτος* sind die Intervalle von zwei großen Tönen, einem kleinsten Ton und einem kleinen Ton (i.e. das Pentachord a g f e d).
3. Weiterhin charakteristisch für den *πλάγιος πρώτος* ist, "daß er [folgende *ἤχοι*] findet" (= in folgende *ἤχοι* moduliert):

- a) in der Oberquinte den *πρώτος*
- b) in der Unterquinte den *ἄγια ἀντίφωνος* (i.e. die Unteroktave des *τέταρτος*)
- c) in der Oberquarte den "weichen" oder "harten" *τέταρτος* (Bezeichnungen der verschiedenen *χρόαι* des *τέταρτος* bei Karās).



Abbildung

Die Tetrachorde des *πλάγιος πρώτος* nach Karās

Die "Zweige" des *πλάγιος πρώτος*

Die folgenden Angaben sind nach Karās (1982: A', 294f.) zusammengestellt:

- a) "Einfacher" *πλάγιος πρώτος* oder *πλάγιος πρώτος* der *παπαδική*.

Seine Haupttöne sind d f a d' mit Finalis d.

Alterationen durch Attraktion der Töne zu den Haupttönen führen zur Bildung charakteristischer Varianten:

1. Attraktion des e zum f, manchmal auch mit Attraktion des g zum f verbunden, zeigen den *πλάγιος πρώτος* als *δίφωνος* ("Oberterz"-Variante; diese Variante entspricht dem *makam sabā*).
 2. Attraktion des c' zum d' bezeichnet den *πλάγιος πρώτος* als *ἄγια* (*τέταρτος*) auf d'.
 3. Verbunden (*δεδεμένος*) mit *τέταρτος* benutzt er die Tonstufe h nach b tiefalteriert - dies sowohl auf- als auch absteigend (dies ist ein Hinweis auf das Terzfeld $\delta\eta=g[\circ\alpha\triangledown]$, türkisch: $d[\circ\alpha\triangledown]$).
- b) *πλάγιος πρώτος* *στιχερατικός τριφωνών* (d.h. auf der Oberquarte verweilender *πλάγιος πρώτος* der *sticherarischen* Gattung).

Dieser ist auf der Oberquarte g mit dem "harten" *τέταρτος* - den *τέταρτος* mit kleiner Oberterz - verbunden. Daher benutzt er stets die Tonstufe h tiefalteriert (b). Haupttöne sind d g h d'. Charakteristisch ist die Attraktion des f nach g (fis). Bei den *στιχερά* in endet dieser *ἦχος* mit Vorliebe auf g. (Karās 1982: A' 293-297).

Die obigen Angaben zu den Haupttönen sind weder für *hüseini* noch für *πλάγιος πρώτος* vollständig. Weiterhin sind noch einige charakteristische Merkmale zur Tonleiter und melodischen Struktur dieser Modi anzumerken:

1. Im *hüseini* ist d' sekundärer Hauptton neben e' (so bei den Beispielen: Lavtacı Andon: *saz semaisi*; Kara Ismail Ağa: *nakış yürük semai*; Tanburi Cemil Bey: *kemençe taksim*). Das Zentrieren um d' entspricht einer Modulation nach *τέταρτος*, wie sie Καράς in seiner Beschreibung des *πλάγιος πρώτος* bemerkt (s. oben, Punkt 3.3).
2. Eine wichtige Rolle scheint der Tonraum e' g' im *hüseini* zu spielen. Dies ist bisher unbemerkt geblieben. (Beispiele wären: Zacharias: *ağır semai*; Lavtacı Andon: *saz semaisi* und *peşrev*, Kara Ismail Ağa: *nakış yürük semai*; Tanburi Cemil Bey: *kemençe taksim*; bei allen Stücken vorwiegend am Anfang.)
3. Die Tonstufen h und fis' (*hüseini*) bzw. e und h (*πλάγιος πρώτος*) sind instabil. In absteigender Melodiebewegung werden sie meistens tiefer intoniert als in aufsteigender. Die Sekunde über der ersten und fünften Tonstufe schwankt und variiert daher in der Größe zwischen einem kleinen Ganzton und etwas über einem Halbton (ca. 180-100 cents).
4. Wenn die Melodie die fünfte Tonstufe umkreist, nimmt die sechste Tonstufe oft eine abwärtsstrebende Leittonfunktion an. Die Sekunde zwischen fünfter und sechster Tonstufe wird dann manchmal sehr eng intoniert, weniger als ein Leimma (90 cents).

Obere Angaben können folgenderweise zu einem Felder-Schema zusammengefaßt werden:

1. Das prägnanteste Merkmal dieser Modi ist die starke Hervorhebung der Oberquinte als Hauptton.
2. Grundton und Oberquinte bilden die Basis, auf welcher zwei identische Tetrachorde situiert werden: a h c' d' und e' fis' g' a (*hüseini*) bzw. d e f g und a h c' d' (*πλάγιος πρώτος*).
3. Charakteristisch für die Tetrachorde ist die Instabilität der unteren zweiten Tonstufe. Diese kommt fast nie als Ebenenton vor.
4. Läßt man die instabile zweite Tonstufe der zwei Tetrachorde aus, so erhält man zwei Trichorde bestehend aus einer kleinen Terz und einem Ganzton. Diese können als Kerngebilde dieses Modus bezeichnet werden.
5. Der unterste Ton der Kerngebilde wird oft von der Untersekunde

erreicht. Diese Untersekunde hat stets den Umfang eines Ganztons (Ausnahmen sind eventuelle Modulationen). Sie hat keine Leittonfunktion und kann je nach Fall entweder als Schwellenton zum eine Quinte tiefer liegenden Tetrachord oder als Komplement der kleinen Oberterz (des mittleren Tons des Kerngebildes) gedeutet werden.

a) Primäre Tonebenen

b) Grundgebilde im Quintabstand (Διάζευξις)

c) Προσλαμβανόμενοι, Sekundäre Gebilde

d) Grundgebilde auf der Oberquarte

e) Grundgebilde im Quartabstand (σύζευξις)

Tetrachorde und Felder im *hüseini* bzw. *πλάγιος πρώτος*

Dieses Schema ist durch drei weitere Punkte zu ergänzen:

6. Es gibt eine Variante des *hüseini*, bei der genau die von Καράς für den "einfachen" *πλάγιος πρώτος* angegebenen Haupttöne vorkommen: a c' e' a' (= d f a d') (Beispiel: Zacharias: *hüseini ağır semai*).
7. Das cis' im zweiten Takt des *ağır semai* von Zacharias kann als der typischen Hochalterierung der dritten Tonstufe f → fis ähnliches Merkmal im *πλάγιος πρώτος* angesehen werden.
8. Eine wichtige Rolle scheint der Tonraum e'[v↓o] (e' - g', *hüseini* - *muhayyer*) im *hüseini* zu spielen.

Die h-Gruppe

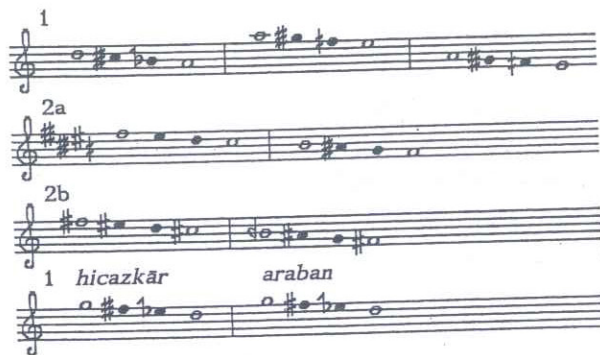
Quint-Gebilde



1 und 2. Diese Gebilde wurden unter der g-Gruppe besprochen.

3. Diese Darstellung der unteren Quinte von *hisar* zeigt, daß er nicht als Quinttonraum zu verstehen ist, sondern als Zusammensetzung von zwei Terztonräumen. Die zwei Komponenten kommen separat vor: die erste Komponente mit der übermäßigen Sekunde ist Teil der Umspielung des Haupttons e' in der Form e'[Q↑↓○↑↓]. Beim Abstieg nach a wird diese Komponente nicht gebraucht, sondern es findet ein Wechsel zum diatonischen Tonraum a[□Q▽◆○] statt.

Quart-Gebilde



Die Quartgebilde gehören ausschließlich der harten chromatischen Gattung an, mit Ausnahme der zweiten Variante von Gebilde 4, die im *makam hicazkär-ı kadim* (nach Karadeniz) und in *araban* vorkommt.

1. ○↑↓○ (νεανῶ oder *hicaz*-Tetrachord)

Auf d': πλάγιος τοῦ δευτέρου (νεανῶ), *hicaz*, mit Hauptton e': *uzzal*, *hümayûn*

Auf a': *şehnaz*, *hicaz zengûle*, *hümayûn zengûle* und weitere Varianten

Auf g': *hicazkär*

Auf a und e': *suzidil*

2a. Variante von 1, die dem *makam evicara* gehört. Sie unterscheidet sich von 1 nach Karadeniz durch das höhere fis, wodurch der untere Strebeton enger wird.

2b. Die Notierung von 2a nach Ezghi.

Großterz-Gebilde

Die chromatischen Gebilde mit großer Terz wurden bei der g-Gruppe geschildert. Der ἡχος δεύτερος bzw. *makam hüzzam*, die Gebrauch von diesen Gebilden machen, werden weiter unten besprochen.

Kleinterz-Gebilde

Als erweiternde Kleinterz-Felder dienen bei den chromatischen Gebilden der h-Gruppe überwiegend diatonische Gebilde der a-Gruppe oder der g-Gruppe.

Die δεύτερος - Modi

hicaz (πλάγιος δεύτερος) und *hüzzam* (δεύτερος)

Der größte Unterschied zwischen der neugriechischen und der neueren türkischen Musiktheorie liegt vielleicht in der Behandlung der Intervalle von *hicaz* und *hüzzam* und den ihnen genau entsprechenden ἡχοι δεύτερος und πλάγιος δεύτερος. Nach Suphi Ezgi nämlich enthält die

Tonleiter dieser beiden *makam* ein und dasselbe "chromatische Tetrachord" der Intervallstruktur *s a s* (119 267 112 cents), aber in verschiedene Lagen transponiert. Bei *hicaz* ist es das Tetrachord *a' h c'* d'; bei *hüzzam* d' e' f' g':



hicaz und *hüzzam*-Tonleiter nach Ezgi (I, 62;128)

Nach der Μουσική Ἐπιτροπή (1888, 18-20) aber weisen δεύτερος und πλάγιος δεύτερος unterschiedliche Intervallstrukturen auf. Im Tetrachord des πλάγιος δεύτερος (*hicaz*) sind die äußeren kleinen Sekunden kleiner als beim Tetrachord des δεύτερος (*hüzzam*).



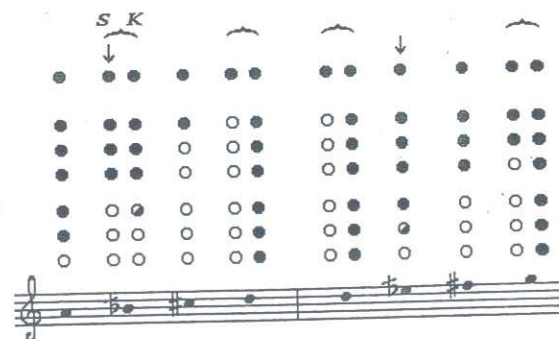
χρῶμα σκληρὸν (πλάγιος δεύτερος) und χρῶμα μαλακὸν (δεύτερος)
nach der Ἐπιτροπή

In der Praxis benutzt man in der türkischen Musik verschiedene Intervalle in *hicaz* und *hüzzam*, genau wie in der griechischen Musik. Die Unterschiede in der Spielweise dieser *makam* auf dem *kanun*, *tanbur*, *kemence* und *ney* machen dies klar.

hicaz und *hüzzam* am *kanun*, *tanbur*, *ney* und *kemence*.

Der Unterschied zwischen *hicaz* und *hüzzam* wird auf dem *kanun* sichtbar durch die verschiedene Anzahl der aufgerichteten *mandal* auf den entsprechenden charakteristischen Tonstufen der zwei *makamlar*. Beim *makam hicaz* wird der Ton *dik kürdi* (a \flat) um ein oder zwei *mandal* tiefer als der entsprechende Ton *hisar* (e \flat) bei *hüzzam* gespielt. Die übermäßige Sekunde a \flat - c \sharp des *hicaz* ist also ein wenig größer als die Terz e \flat - f \sharp des *hüzzam*, so wie es die griechische Musiktheorie verlangen würde. Dasselbe geschieht beim Spiel dieser zwei *makam* auf dem *tanbur*. Beim *hüzzam* benutzt man für die Sekunde über *nevā* (d') den dritten Bund über dem Bund des λείμμα, während man beim *hicaz* für die Sekunde über *dügāh* (a) den zweiten Bund über dem Bund des λείμμα benutzt - also einen Bund tiefer.

Das *hicaz*-Tetrachord wird auf dem *ney* in seiner originalen Lage mit folgenden Fingersätzen gespielt:



S: Fingersatz bevorzugt von Niyazi Sayin
K: Fingersatz bevorzugt von Akagündüz Kutbay's Schüler
Arif Erdebil

↓: Der Ton wird durch Drehung des Kopfes nach innen und durch Änderung des Blasansatzes tiefer intoniert.

Abbildung

Spielarten der chromatischen Genera auf dem *ney*

Die Position der charakteristischen Intervallgebilde von *hüzzam* und *hicaz* relativ zu den Proportionen der Löcher des *ney* ergibt bei den Tönen des *hicaz* – sowohl eine tiefere Obersekunde, als auch eine höhere Oberterz (relativ zu *dügāh*, a) im Vergleich zu denselben Tönen relativ zu *nevā* (d') beim *hüzzam* (s. Tabellen und Bemerkungen zum *ney* unter "Quellen").

İhsan Özgen berichtet, daß man beim *kemençe* die Oberterz c'♯ bzw. c' hoch spielen könne, daß dabei diese Spielart nicht von allen Musikern angenommen werde (persönliche Mitteilung).

Es scheint also Uneinigkeit über die genaue Position der inneren Töne des *hicaz* Tetrachords sowohl in der Theorie als auch in der Praxis zu bestehen. Über den tieferen inneren Ton des *hicaz* kann gesagt werden, daß er tiefer als der entsprechende Ton des *hüzzam* sei. Der höhere Ton kann höher intoniert werden, wenn er deutlich Strebeton zur Quarte ist. Es gibt aber auch Fälle, in denen seine Interpretation als reine Großterz zum unteren Tetrachordeckton günstig ist.

Alternative Formulierung der Intervalle von makam *hicaz* – Terminologisches

Karadeniz faßt diesen Unterschied auch theoretisch. Ich stelle die relevanten Quartabschnitte von *hicaz* und *hüzzam* nach Karadeniz im Vergleich (Karadeniz: 104; 112) vor:

<i>hicaz</i>			<i>hüzzam</i>		
<i>dügāh</i>	<i>kürdi</i>	<i>hicaz</i>	<i>nevā</i>	<i>nevā</i>	<i>hisar</i>
125	294	79	125	260	113

Während Ezgi im *hicaz* die Tonstufe cis' mit einem einfachen Kreuz (♯) notiert, benutzt Karadeniz eine um 1 1/2 Komma höhere Alteration, die er mit dem Zeichen ♯ angibt, welches dem ♯ bei Ezgi entspricht. Dementsprechend ist die übermäßige Sekunde des *hicaz* bei Karadeniz um 34 cents größer als die des *hüzzam*.

Die Wahl des c'♯ statt c'♯ bei Ezgi ist nicht nur musikalisch zweifelhaft, sondern auch terminologisch suspekt: dies bedeutet, daß bei der

Tonleiter von *hicaz* der Ton *nim hicaz* statt des Tones *hicaz* (c'♯) benutzt werden soll (vgl. die Aufstellung der Tonleiter des *makam hicaz*, Ezgi I, 66). Unter Berücksichtigung des Namens ist es überzeugender anzunehmen, daß man wie Karadeniz den Ton c'♯ benutzt, der den gleichen Namen mit dem *makam hicaz* trägt, weil er die charakteristische Tonstufe dieses *makam* ist.

Bemerkenswert ist, daß die *hicaz* Gattung von Karadeniz ziemlich nahe den im Kapitel "Tetrachord" besprochenen älteren arabisch-persischen und byzantinischen Beschreibungen des *hicāzī* bzw. νενανῶ gleicht. Der enge obere Halbton gleicht auch den neugriechischen Beschreibungen des χρώμα σκληρόν des ἤχος πλάγιος δεύτερος. Dies alles weist darauf hin, daß Karadeniz hier eine authentische Version wiedergibt, die mit der älteren Tradition übereinstimmt.

Unterschied der Modalstruktur von *hicaz* und *hüzzam* bzw. ἤχος πλάγιος δεύτερος und δεύτερος

Der Grund für die unterschiedliche Intonation von *hicaz* und *hüzzam* wird ersichtlich, wenn man die Struktur der Tonräume der zwei *makam*lar vergleicht. Der primäre Tonraum des *hicaz* ist die Quarte *dügāh* – *nevā* (a – d'). Der primäre Tonraum des *hüzzam* erstreckt sich von der kleinen Terz *segāh* (h) unterhalb des Zentraltons *nevā* (d') bis zu seiner oberen großen Terz *evīç* (f'♯). Im *hüzzam* ist die große Terz *evīç* (f'♯) der Ebenenton oberhalb des Zentraltons *nevā* (d') und nicht die Quarte *gerdāniye* (g').

<i>hicaz</i>	
<i>hüzzam</i>	

hicaz Tetrachord – *hüzzam* Terz

Die Quarte *dügāh - nevā* (a - d') (mit den Zwischenstufen h^b und c'§) ist bei *hicaz* ein wahres Tetrachord - auch im melodisch funktioneller Sinn. Im *hüzzam* hingegen wird die Oberquarte (*gerdāniye - g'*) des Haupttons (*nevā - d'*) von der großen Terz (*evīç - f'*§) überschattet: das charakteristische Gebilde ist daher das Trichord d' e' b' f'§. Der klanglich expressive Unterschied zwischen *hicaz* und *hüzzam* bzw. πλάγιος δεύτερος und δεύτερος ist geradezu diametral. Durch die folgende Analyse sollen die Unterschiede in Charakter und Intonation anhand der strukturellen Merkmale der zwei Modi aufgezeigt werden.

In den folgenden Abschnitten werden zuerst die Angaben zum *makam hicaz* in den Werken von Κύριλλος und Κηλιτζανίδης besprochen, um zu zeigen, wie sie die Grundzüge dieses *makam* aufgefaßt haben. Anschließend wird der emotionale Gehalt (ἦθος) dieses Modus anhand von Zeugnissen und Musikbeispielen geschildert und zu dessen Struktur in Beziehung gesetzt.

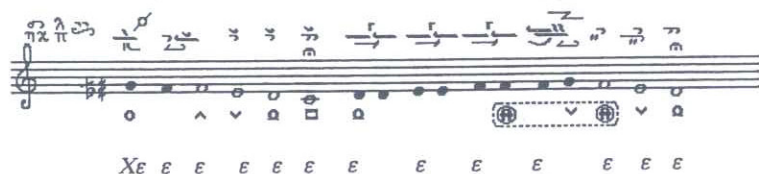
Hicaz nach Κύριλλος

seyir:

χιτᾶς ἀρχεται ἐκ τοῦ νεβά, καὶ κατιὼν διὰ τοῦ οὐζᾶλ περδεοῖ σεγκαῖχ,
ντουγκαῖχ, μέχρι ράστ, εἴτα ἐκ τοῦ ντουγκαῖχ ἀνιὼν σεγκαῖχ οὐζᾶλ νεβά,
εἴτα κατιὼν οὐζᾶλ σεγκαῖχ, καὶ λήξαν ἐν τῷ ντουγκαῖχ [ἔστῃ χιτᾶς]
(IEE 305 fol. 81r).

hicaz fängt bei *nevā* an, und absteigend über den Ton *uzzal*, über *segāh*, *dügāh* bis zu *rast*, danach von *dügāh* aus über *segāh*, *uzzal*, *nevā* aufsteigend, danach über *uzzal*, *segāh* absteigend und auf *dügāh* endend, ist es das *hicaz*.

Notenbeispiel:



Durch die *martyria* $\pi\epsilon\omega$ wird der *makam* als ἦχος πλάγιος δεύτερος definiert (Grundton nach dem alten System ist e, nach dem neuen d). Durch die $\phi\theta\omicron\zeta\alpha$ ς (νεανῶν) auf g' wird das chromatische Tetrachord d e f g angewandt. Sowohl die Beschreibung als auch das Notenbeispiel zeigen einen streng skalenmäßigen Ablauf von der Oberquarte (g) bis zur Untersekunde (c), dann zurück zur Oberquarte und schließlich zum Grund- und Finalton d. Aufgrund der Abwesenheit sonstiger strukturell gliedernder oder differenzierender melodischer Merkmale wie Sprünge, Tonwiederholungen oder Umspielungen gibt es in dem Notenbeispiel keine weiteren äußeren Anhaltspunkte für eine eindeutige Interpretation. Es werden daher Einzelheiten in Betracht gezogen, um den Informationsgehalt des kurzen Beispiels voll auszuschöpfen.

1. Alle Beispiele von Κύριλλος beginnen mit einem Hauptton oder wichtigen Ebenenton: also ist der Anfang auf g ein Hinweis darauf, daß dieser Ton ein Hauptton oder ein wichtiger Ebenenton ist.
2. Das *πίεσμα* [~] auf dem ersten g zeigt an, daß dieser Ton stark betont werden soll (Κύριλλος, 9r: "Τὸ πιάσμα ~ ἐκ δύο βαρειῶν, παρὰ τὸ πιέζειν καὶ θλίβειν τὴν φωνήν" "Das *piesma* wird aus zwei *barejai* [zusammengesetzt] [und heißt so] wegen des Drückens und Zermalmens der Stimme.")
3. Die Rückkehr nach g über f‡ wird dreifach betont: durch das *ὀλίγον* — unterhalb der Kombination von ἴσον und κεντήματα ~ ; durch das *ψηφιστόν* ~ unterhalb dieser Zeichenkombination; und durch die *παρακλητική* — oberhalb der κεντήματα in derselben Kombination. Das *ὀλίγον* verbindet die Töne f‡ und g zu einer Einheit. Das *ψηφιστόν* bedeutet Betonung, oft begleitet von einem Obersekund-Vorhalt (s. die Theorie von Καρὰς und die Interpretationen von Stanitsas in den vorliegenden Transkriptionen). Der Gebrauch und die Beschreibung der *παρακλητική* bei Κύριλλος (fol. 7v (Beschreibung), 20r f. (Beispiele)), schließen die Möglichkeit aus, daß dieses Zeichen bei ihm eine Alteration der Tonstufen anzeigt (Dies steht im Gegensatz zu der Behauptung von Tzetzēs (77) sowie den Andeutungen im Codex EBE 899 (11r), daß die *παρακλητική* eine Alteration bewirke).

Wegen der Indizien 1 und 2 kann die Oberquarte g bei ihrem ersten Auftreten am Anfang des Beispiels als Ebenenton oder Hauptton betrachtet werden. Beim zweiten Mal aber scheint g eher eine Wechselnote zu f# zu sein. Deshalb deute ich in der oberen Transkription die Oberterz am Ende als harmonische Großterz. Dies ist aber m. E. ein Fall, bei dem die externen strukturellen Merkmale nicht mit dem in der Praxis hörbaren Charakter des Modus übereinstimmen: die Terz soll immer

noch hoch intoniert werden; durch das dissonante Verhältnis $f\sharp-d$ wird der klagende Charakter des *hicaz* betont. Fast identische Endungen zu der des *hicaz*-Notenbeispiels sind bei den Notenbeispielen von *sabā* (80r), *karadügāh* (80r), *pençgāh* (80v), *hümāyūn* (81v), *şehnaz* (81v), *şehnaz būselik* (82r), *horasan* (82v), *paizan kürdi* (83r) und *arazbar* (85r) zu finden. Auffallend ist dabei die stets vorhandene παρακλητική. Wenn man die heutige Intervallstruktur der genannten *makam* auf diese Beispiele anwendet, dann ergibt sich, daß an diesen Endungen die παρακλητική immer über dem Intervall der kleinen Sekunde steht. Die Oberterz zum Finalton kann aber klein (*sabā*, *karadügāh*) oder groß (*pençgāh*, *hümāyūn*, *şehnaz*, *şehnaz būselik*) sein.

Ein strukturelles Merkmal hebt *g* als Hauptton weiter hervor: Der Halt auf *c* in der Mitte des Beispiels liefert ein "Fundament" für *g*, - denn die Unterquinte ist oft Gegenpol und "Fundament" eines Haupttons (s. *hümāyūn* bei Κύριλλος (81v) sowie *pençgāh* und *hüseini*).

In einem bedeutenden Punkt unterscheidet sich schließlich die Beschreibung und das Notenbeispiel von Κύριλλος von den neueren *seyir* des *makam hicaz*: *g* ist höchster Ton. Es fehlt die Oberquinte *a*, deren Hervorhebung bei späteren Beschreibungen als eine der Ursachen für Unklarheiten oder sogar Misinterpretationen des *makam hicaz* angesehen werden kann (vgl. auch den Abschnitt zur *hicaz*-Familie).

Hicaz nach dem seyir von Κηλιτζανίδης

Τὸ Χιτζάζ εἶναι ἡχος $\text{f}\sharp$ · ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Διουγκιάχ καὶ βαίνει εἰς τὸ Νεβά, δεικνύον τὸ Νὺμ Οὐζάλ, ἢ καὶ ἀπὸ τοῦ Μουχαγιέρ, δεικνύον τὸ Νὺμ Σεχνάζ· περιστρέφεται εἰς τὰς ἀνιούσας φωνάς, καὶ διὰ τοῦ Νὺμ Οὐζάλ καταλήγει εἰς τὸ Διουγκιάχ.

Ὁ Μιὰν χανὲς τοῦ Χιτζάζ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Νὺμ Σεχνάζ, καὶ κατιὸν μετὰ τοῦ Νὺμ Οὐζάλ, καταβαίνει καὶ καταλήγει εἰς τὸ Διουγκιάχ. (Κηλιτζανίδης 1881: 125)

hicaz ist ἡχος πλάγιος δεύτερος. Das *hicaz* fängt von *dügāh* (*d*) an und geht nach *nevā* (*g*) hin - dabei zeigt es das *nim uzzal* ($\text{f}\sharp$) - oder auch [fängt es von] *muhayyer* (*d'*) an - und zeigt dabei das *nim şehnaz* ($\text{c}'\sharp$). Es dreht sich um die oberen Tonstufen, und durch *nim uzzal* ($\text{f}\sharp$) endet auf *dügāh* (*d*).

Der *meyān hāne* des *hicaz* fängt bei *nim şehnaz* ($\text{c}'\sharp$) an, und über *nim uzzal* ($\text{f}\sharp$) absteigend, schließt auf *dügāh* (*d*).



Die im *hicaz seyir* von Κηλιτζανίδης vorkommenden Töne

(* Bemerkung: die Benennung *nim* bei Κηλιτζανίδης bedeutet lediglich eine Zwischenstufe in Unterscheidung zu den Tonstufen der diatonischen Grundtonleiter, und nicht etwa eine etwas tiefere Abstufung eines Zwischentons, wie in der neueren türkischen Musiktheorie)

Wie bei Κύριλλος, wird hier die Oberquinte *hüseini* nicht erwähnt. An erster Stelle steht die Quarte *d - g*. In diesem *seyir* wird der obere Tonraum des *makam hicaz* beschrieben. Im Gegensatz zum anschließenden Notenbeispiel, wird auf dem oberen Tetrachord (dem Tetrachord *a' - d'*) die Anwendung der chromatischen Gattung angedeutet.

Das Notenbeispiel von Κηλιτζανίδης umfaßt den weiteren Ambitus des *makam hicaz* auf charakteristische Art, die auch genau der Art des πλάγιος δεύτερος entspricht. So wie Κύριλλος über den πλάγιος δεύτερος schreibt (IEE 305, fol. 15r) wird der Tonraum oberhalb der Oberquarte *g* bis zur Oktave *d'* nach Art des τέταρτος diatonisch durchschritten.

Man beobachtet hier das von Hohlfeld als "Schwelle" bezeichnete Phänomen: Die weite Affinität, die Quarte, bildet gewissermaßen eine Grenze, deren Überschreitung vorbereitet werden muß. Solch eine 'Grenzüberschreitung', um den Tonraum jenseits der Oberquarte zu erreichen, bedarf einer gewissen 'Energie'.

Der durch die Endungen der fünf Phrasen dieses *seyir* gegebene Ablauf ist ein gerader stufenweiser Abstieg von der Oberquinte zum Grundton (*a g f# e b d*). Bei genauerer Betrachtung wird jedoch *dh* (*g*) als Hauptton erkennbar.

Zur Charakteristik (ἦθος) von δεύτερος und πλάγιος δεύτερος.

Der πλάγιος δεύτερος hat einen klagenden und rastlosen Charakter; der harte Klang der Quarte herrscht vor, während die weiche Konsonanz der Terzen fehlt. Über die νενανώ Variante mit zwei diazeuktischen *hicaz*

Tetrachorden findet sich in der anonymen Schrift am Ende des Cod. EBE 986 folgende Stelle:

ἕτερον κανόνιον τοῦ νενανῶ. Μετ' αὐτὸ τὸ κανόνιον κάμινουν ποιήματα θρηνητικά καὶ θλιβερά καὶ σχηματίζουν κάπουτες [κόπτοντες ?] τὴν φωνὴν εἰς φοβερόν μέλος, καὶ ἄλλοτε ξεφωνίζουσιν τὴν μίαν ἀπάνω εἰς ἀνανές – μὲ μέλος λυπηρόν. (Cod. EBE 986 fol. 183r)

"Ein weiterer Kanon [Diagramm] des νενανῶ. Mit diesem Kanon erstellt man klagende und trübselige Kompositionen und formt durch schneiden der Stimme [halbieren der Tonstufen?] fürchterliche Melodien, und manchmal singt man die eine Tonstufe über den ἀνανές – aber mit trauriger Melodie."

So wurde in der griechischen Kirchenmusik das *hicaz*-Tetrachord im Laufe der Zeit zunehmend als Mittel zur Unterstreichung von Textstellen, die von Trauer, Tod, Klagen oder Sünde handeln, beliebt (vgl. Merlier 1935: 52). Der klagende Charakter von *hicaz* ist hauptsächlich der anspannenden Wirkung der zwei gegenseitig widerstrebenden Strebetöne *nim kürdi* (h^b) und *hicaz* (c[#]) zuzuschreiben. Deshalb wird der dem *makam* seinen Namen verleihende Ton *hicaz* als enger Leitton zum oberen Tetrachordeckton *nevā* (d'), hoch intoniert wie im obigen *seyir* von Κηλιτζανίδης. Die Modulation zur kleinen Unterterz ist wesentlicher Bestandteil des *makam şehnaz*. Dort wird die Modulation zur Diatonik und die mit ihr verbundenen Kleinterz- und Großterz-Tonräume als Kontrast oder Abwechslung empfunden.

Die Wirkung des *hicaz* - Gebildes kann durch Überspannung oder durch den Kontrast mit Terztonräumen erhöht werden.



Abbildung
makam hicaz und makam hüzzam

Der besondere Reiz des *hüzzam* liegt darin, daß die Oberterz *evic* (f[#]) nicht von unten durch einen Strebeton erreicht wird, sondern sich harmonisch als Großterz verselbständigt, und sie dennoch kein Strebeton zur weiten Affinität darstellt. Deswegen hat *hüzzam* - der *ἤχος δεύτερος* - einen lichten, aber zugleich getrübbten Charakter. Er besitzt eine unverkennbar innerliche und weiche Ausstrahlung, die mit dem aus der byzantinischen Ikonographie bekannten Begriff "χαρμολύπη" (aus χαρὰ = Freude und λύπη = Traurigkeit; Freude und Traurigkeit zugleich) beschrieben werden kann.

Der sowohl kontrastierende als auch komplementäre Charakter der zwei δεύτεροι ἤχοι läßt sich durch die liturgischen Gesänge des griechisch-orthodoxen Gottesdienstes aufweisen. Die wichtigsten κανόνες der Karwoche sind dem δεύτερος und seinem πλάγιος zugeteilt. Von Montag bis Mittwoch wird der πλάγιος δεύτερος gesungen. Er wird zum musikalischen Symbol der Leiden Christi (Πάθη). Ab dem Tag der Kreuzigung bis zum Vorabend der Auferstehung wird der δεύτερος gesungen, der die tiefsten religiöse Gefühle (βαθεῖα κατάνυξις), diejenigen die mit Tod und Erlösung verbunden sind, evoziert. Die Unterschiede in der Tonraumstruktur und im Charakter dieser zwei Modi sind weiterhin aus den Beispielen 5. (Τριωδικὰ ἤχος δεύτερος), 26. (*neveser-uşşak taksim*) und 27. (*şehnaz-hüseini taksim*) zu ersehen.

Die hicaz-Familie (*hicaz ailesi*)

Es gibt eine Gruppe von Modi, die manchmal *hicaz*-Familie (*hicaz ailesi*) genannt wird (s. Özkan 1984: 132). Nach Ezgi (I, 61-74) und Özkan (1984: 132-155) handelt es sich um die vier *makam hicaz hümayun*, *hicaz*, *uzzal*, *zirgüleli hicaz*. Bei Karadeniz findet man ferner *hicaz rūmī*, *şahnaz*, *hicaz şehsuvar*, *humāyūn zengüle*, *vech-i şahnaz*, *hisar vech-i şahnaz*, *hicaz karabatak*, *hicaz acemī*, *hicaz sebsezār*, *hümāyūn sultanī*, *hümāyūn rūy-i arak*, *sultanī hicaz* u.a. (Karadeniz 1982: 105f, 146f).

Hier werden drei der vier *hicaz*-Familienmitglieder geschildert. Zusätzlich wird der *makam şehnaz* abgebildet, weil er als *hicaz* mit disjunktem *hicaz*-Tetrachord auf *hüseini* (e') betrachtet werden kann. Dies wäre auf griechisch *ἤχος πλάγιος δεύτερος νενανῶ ἐπτάφωνος*, und wird bei Κύριλλος als *ἤχος πλάγιος δεύτερος* (Cod. IEE 305: 112) dargestellt. Dieser Modus wird im Codex EBE 968, fol. 183r auf einem "κανόνιον" abgebildet.

hicaz hümayun (= ἤχος πλάγιος δεύτερος νεανῶ)



makam der hicaz-Familie (hicaz ailesi); (Auswahl)

Die *makamlar* der *hicaz*-Familie haben gemeinsam das chromatische Tetrachord auf *dügāh* (a). Weiterhin sind die primären Tonräume der *makam* der *hicaz* Familie alle Quart- oder Quinträume (a d', a e'). Die Quarte *nevā* (d') und die Quinte *hüseini* (e') dominieren deutlich und sind die Haupttöne. Alle *makam* der *hicaz*-Familie haben sowohl die Quarte als auch die Quinte als Haupttöne, nur tritt bei den einzelnen *makam* einer diese Haupttöne deutlicher hervor. Die Mitglieder der *hicaz*-Familie unterscheiden sich also hauptsächlich in der Wahl, Gewichtung sowie der Reihenfolge des Auftretens der Haupttöne. Ferner bevorzugen sie oberhalb oder unterhalb des *hicaz*-Tetrachordes jeweils andere Intervallstrukturen. Die genaue Bestimmung des Repertoires des *makam hicaz* wurde neuerdings erschwert, indem man ihm den größten Teil der *uzzal* Stücke einverleibte (Oransay 1966: 101). So schreibt Ezgi (I, 66; 68), daß *hüseini* (e') Hauptton des *hicaz* und *nevā* (d') Hauptton des *uzzal* sei. Nach Özkan (1984: 140; 146) aber ist es genau umgekehrt. Beide liefern Beispiele, die mit ihren Meinungen jeweils vereinbar sind. Ein Vergleich der Beschreibungen des *uzzal* in älteren türkischen und griechischen Traktaten zeigt, daß ursprünglich der Beginn auf der Oberquinte *hüseini* (e') Hauptmerkmal dieses *makam* war, und man darf daraus schließen, daß die Oberquinte auch der Hauptton dieses *makam*

Nach Ezgi, falscherweise:



war (vgl. Oransay 1966: 83-85; dort die Zitate aus Hızır bin Abdullah (um 1440), Ruhprever (um 1480?), Şeyhî (um 1500), Fenn-i Musiki (um 1500), Millet Manzum 713 (um 1500), Ahizade (um 1650), Millet Manzum 796 (um 1750), Nasir Abdullahi (um 1795)). Das älteste Beispiel bei Oransay (Hızır bin Abdullah, *Edvar*, 15. Jh., Ausg. Berlin: Diez) lautet:
uzzal oldur kim hüseinî agaz ede, ine hicaz yüzünden düğāh karar ede
 "uzzal ist das, das hüseinî beginne, [dann] herabsteige [und] auf die Weise von Hicaz [auf] düğāh [a'] bleibe." [Zitat u. Übers. Oransay 1966: 83]

Auch die μαρτυρία von Κύριλλος (Cod. IEE 305, fol. 81r-81v) zeigen, daß er *hicaz* als τριφωνος (mit Hauptton auf der Oberquarte), *uzzal* aber als τετράφωνος (mit Hauptton auf der Oberquinte) auffaßt. Bei der Beschreibung von Κύριλλος wird *nevā* als zweiter Hauptton angedeutet:
 οὐζάλ ἄρχεται ἐκ τοῦ χουσεϊνῆ, νεβὰ χουσεϊνῆ, καὶ κατιὸν διὰ τοῦ νεβὰ ἐν τῷ οὐζάλ, εἴτα ἀνιὸν νεβὰ χουσεϊνῆ ἔβιτς γκερτανιέ, καὶ κατιὸν διὰ τοῦ ἔβιτς ἴσταται ἐπὶ τῷ χουσεϊνῆ, εἴτα κατιὸν νεβὰ οὐζάλ σεγκιῶχ, ντουγκιῶχ ράστ, ἔπειτα ἀναλαβὸν τὸν ντουγκιῶχ, καὶ ἀνιὸν σεγκιῶχ οὐζάλ ἴσταται ἐπὶ τῷ νεβὰ: εἴτα ἐξ αὐτοῦ κατιὸν οὐζάλ σεγκιῶχ καὶ καταλήξαν ἐπὶ τῷ ντουγκιῶχ ἐστὶν οὐζάλ. (Cod. IEE 305, fol. 81r-81v)
 "Das *uzzal* fängt bei *hüseini* an, [dreht sich um] *nevā* [und] *hüseini*, und über *nevā* auf *uzzal* absteigend, danach *nevā hüseini eviç gerdāniye* aufsteigend, und absteigend mittels *eviç* bleibt es auf *hüseini* stehen. Danach [mittels] *nevā uzzal segāh, düğāh rast* absteigend, anschließend noch einmal den Ton *dügāh* aufnehmend, und [mittels] *segāh* [und] *uzzal* aufsteigend, **bleibt es auf *nevā* stehen**; danach, [mittels] *uzzal* [und] *segāh* absteigend und auf *dügāh* endend ist es *uzzal*."

Ähnlich heißt es bei Κηλιτζανίδης (1881: 58):

Τὸ οὐζάλ παράγεται ἀπὸ τοῦ Διγυγκιῶχ, καὶ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Χουσεϊνῆ· ἀνιὸν εἰς τὸ Ἐβιτς καὶ Νὺμ Σεχνῶζ, ἐπιστρέφει εἰς τὸ Νεβὰ, καὶ κατιὸν μετὰ τοῦ Νὺμ Χητζῶζ, καταλήγει πάλιν εἰς τὸ Διγυγκιῶχ.
 Ὁ μὲν χανὲς τοῦ Οὐζάλ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Νὺμ Σεχνῶζ, καὶ καταβαίνων διὰ τοῦ Νὺμ Χητζῶζ καταλήγει πάλιν εἰς τὸ Διγυγκιῶχ.)
 "uzzal wird aus *dügāh* generiert [= dessen Tonleiter hat *dügāh* als Grundton], und fängt bei *hüseini* an; aufsteigend auf *eviç* und *nim* *şehnaz*, **kehrt es auf *nevā* zurück**, und absteigend über *nim hicaz*, endet es wieder auf *dügāh*. Der *meyān hāne* des *uzzal* fängt bei *nim şehnaz* an, und absteigend mittels *nim hicaz*, endet wieder auf *dügāh*."

Diese Form des *uzzal* findet man heute bei vielen – angeblichen – *hicaz*-Stücken: so unter sämtlichen Hymnen in *hicaz* aus der İlahiler-Sammlung, Bd. 4. Unter den 36 Hymnen in *hicaz*, die Nummern 354-390,

zeigten 15 überwiegend *hüseini* (e') als Hauptton, 14 zeigten *nevā* (d'), und bei 7 waren beide als Hauptton zu bewerten, wie aus der folgenden Aufstellung im einzelnen zu erkennen ist:

Haupttöne:	Nummer:
<i>nevā</i> (d')	359 360 361 363 364 366 367 368 369 371 374 377 382 387
<i>hüseini</i> (e')	354 355 356 357 358 370 373 375 379 380 381 383 388 389 390
<i>nevā</i> + <i>hüseini</i>	362 365 372 376 378 385 386

Ein ähnliches Bild bietet auch die Untersuchung der Stücke im *hicaz faslı* der İskender Ausgabe (Nr. 18). Trotz der Rehabilitierungsversuche mancher Künstler und Theoretiker (Oransay 1966: 101) besteht die Unklarheit in der Festlegung des Haupttons von *makam hicaz* weiterhin. Es ist anzunehmen, daß diejenigen der oben aufgezählten *hicaz*-Stücke, welche *hüseini* als Hauptton betonen, früher dem *makam uzzal* angehörten.

Die c-Gruppe

Die c-Gruppe hat keine Quintgebilde. Sie ist die einzige Gruppe, bei der ausschließlich angeschlossene Tetrachorde bzw. Quartfelder angewendet werden. Sie wird jedoch oft mit der a-Gruppe, weniger mit der g-Gruppe kombiniert.

Quart-Gebilde



1. $\bar{\sigma}\Delta\uparrow\sigma$

Auf c': $\tau\rho\acute{\iota}\tau\omicron\varsigma$, βαρὺς, *çargâh*, als sekundäres Feld: *sabâ*, *bûselik*

Die weiteren Transpositionen sind wichtige Felder bei *acem aşîrân* und *ferahfezâ*.

In den Beispielen 21 (*gûlizar taksim*) und 23 (*kürdili hicazkâr taksim*) sind Einschübe der Quartfelder g-c' und b-es' zu beobachten.

Terz-Gebilde



1. $\sigma\bar{\sigma}\Delta$ oder $\sigma\sigma\nu$

Diese Kleinterz-Felder gehören zur a'-Gruppe, fungieren aber bei der c'-Gruppe als erweiternde sekundäre Felder der Quartan c'-f' und f'-b'.

2. $A\sigma\sigma$

Diese große Terzen gelten in der Theorie als pythagoräisch, im Unterschied zu den reinen oder "getrübten" Terzen der g-Gruppe. Sie sind als erweiternde Felder zu den Quartan c'-f' und g-c' zu betrachten (s. Beispiele 14 und 21). Es ist zweifelhaft, ob sie pythagoräisch und nicht rein zu intonieren sind. Die vorübergehende Änderung der Terz c'-e' nach c'-es' ist oft im $\tau\rho\acute{\iota}\tau\omicron\varsigma$ zu beobachten (charakteristisch in der Rezitationsformel der $\chi\alpha\iota\tau\epsilon\tau\iota\omega\mu\omicron\iota$ in der Fastenzeit vor Ostern). Sie ist ähnlich zur Kleinterz g-b (s. g-Gruppe sowie Beispiel 20).

Die c-Gruppe hat nur wenige Modi-Zweige, wie schon der anonyme Autor von EBE 899 bemerkte (EBE 899: fol. 13r.). Die hier geschilderten Gebilde sind in den Beispielen 12 ($\eta\chi\omicron\varsigma$ $\tau\rho\acute{\iota}\tau\omicron\varsigma$) und 13-14 (*makam ferahfezâ*) sowie 23 (*kürdili hicazkâr*) zu beobachten.

DRITTER TEIL
TRANSKRIPTIONEN UND ANALYSEN

Beispiel 1.

(Ἰωάννης Κουκουζέλης ?): Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα
ἦχος βαρὺς

Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας

Text: Ταμείον 1824, Bd. 1. S. 564–566

Das Stück Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα gehört zum Repertoire der παπαιδική, deren Gesänge stark melismatisch und reich an Modulationen sind. Es wird bei der Begrüßung des höheren Priesters (ἀρχιερεὺς) zu besonderen Gelegenheiten, wie z.B. der Feier des Heiligen der Kirche gesungen. Die erste Ausgabe enthält die schlichte Überschrift "μέλος ἀρχαῖον" (altes Stück). In manchen Handschriften wird dieses Stück jedoch dem Meister der späten byzantinischen Periode, Ἰωάννης Κουκουζέλης (14. Jh.) zugeschrieben.

Die μαρτυρία des Stückes in der neuen Notation schreibt ἦχος βαρὺς vor, ältere Notationen schreiben jedoch dem Stück die Variante ἦχος πρωτόβαρυν vor. Wie der Name besagt, kombiniert diese die ἦχοι πρῶτος und βαρὺς und zwar als μέσος des πρῶτος. In der Tat fängt das Stück mit einer weiteren Variante des βαρὺς an, die als Transposition des δεύτερος um eine Quarte tiefer zum Tonraum Η₄-d zu verstehen ist, und der auch als μέσος des πρῶτος ἦχος bezeichnet wird (s. Καρὰς 1982: A' 339). Bei Zeile 9 moduliert es dann zum πρωτόβαρυν. Das Ende auf γα (f) gleicht der Endung des πρῶτος δίφωνος (νάος) auf seinem Hauptton c' (s. Καρὰς 1982: A' 316). Das Intervall zwischen Grundton und Finalton beträgt damit eine verminderte Quinte, was eine Ausnahme im Tonsystem ist. Das dem πρωτόβαρυν entsprechende *makam bestenigâr* zeigt denselben Abstand zwischen Hauptton und Grundton, endet aber mit dem Grundton. Das *taksim* von Tanburi Cemil in diesem *makam* (Beispiel 16) zeigt, wie der Zusammenhang zwischen Hauptton und Grundton hergestellt wird.

9 α α α α α α α η η η μω ω ω

10 ω ω ω ω ω ω ω ων Κυ υ υ υ υ υ υ

11 υ υ ρι ι ι ε Κυ υ υ ρι ε

12 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Beispiel 1.3

13


17 
 πο ο ο ο λλα α α ια α α α α


18 
 α α α α α α α α ια α α α α

19 
 α α α α ε ε ε ε ιε ε ε ε ε

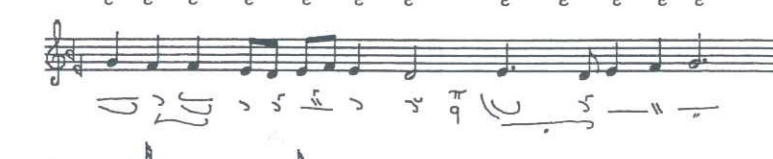
20 
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Beispiel 1.5

21 
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

22 
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

23 
 ε ε ε ε ε ε ε ε ιε ε τη η δε ε

24 
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Beispiel 1.6

25

α α α α α α α α

α α α α α α α α

α α α α α α α α

α α α α α α α α

Beispiel 1.7

29

α α α α α α α α

α α α α α α α α

α α α α α α α α

Beispiel 1.8

Beispiel 2.

Χρυσάφης ὁ νέος: Γεύσασθε καὶ ἴδετε (Κοινωνικὸν τῶν Προηγιασμένων)
ἦχος πρῶτος

Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας

Dieses Beispiel zeigt die klassische Struktur des πρῶτος ἦχος. Aus diesem Grund wurde eine vollständige Analyse der Felder unter der Transkription notiert. Dabei entstand ein Problem, das nicht gelöst werden konnte: beim Übergang zu den Haupttönen δη (g) und κε (a) entstehen scheinbar Verflechtungen der Felder von e, g, a und c', bei denen die Aussonderung eines primären Feldes nicht möglich scheint. Weiterhin, wenn sich die Melodie nach Erreichen des g zwischen g und d bewegt, wird die Feststellung des Bezugstons problematisch. Die in Parenthesen notierten Felder sind eingeflochtene sekundäre Felder, deren genaue Funktion weiter untersucht werden sollte.

Charakteristisch ist der Einschub der Quarte f-c bei Endungen auf d (darüber s. Kommentar in Kapitel "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien", Begriff "Verflechtung").

Χρυσάφης ὁ νέος: Γεύσασθε καὶ ἴδετε (Κοινωνικὸν τῶν Προηγιασμένων)
ἦχος πρῶτος
Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας
Text: EBE-MIT 705 fol. 220r-220v

1
λε ε λε Γε ε ε ε ε ε ε ε ε
d[O Δ O (f[O O])
0 1 2

2
σα α α α α α α α α α
d[o (v) O Δ Δ
3 4 5

3
α α α α α α α Γευ σα οθε ε λε ε ε
d[Ω ▽ ♦ O
6 7 8 9

4
και αι αι αι αι αι αι αι αι αι
d[(f[O O ▽ ▽ Δ (♦ ↑])
10 11

Beispiel 2.1

5

αι αι αι αι ι ι ι ι γι και ι
d[∇ Ω O f(∇) [O] Ω

12 13 14

6

ι ι ι ι ι ι ι δε ε ε
d[∇ Δ (g[O Ω Δ])

15

7

και ι ι ι δε τε ε ε
d[∇ Ω (♦) (Δ) ϕ ο

16

8

ο ο ο ο ο π ι ι ι ι ι
d[ο Ω □ ο Ω ∇ (Ω) ο

17 18

Beispiel 2.2

9
11
12

19 20 21 22

10
23 24 25

11
26

12

27

Beispiel 2.3

13

ια α α α ια α α αλ λη η
d[o v q v ♦ o

28

14

η η η η η η ιε ια α ιε ια ια ιε
d[o Δ o ▽

29 30

15

ε ε ε ε ια α α α α α
d[♦ o ▽

31 32 33

16

α α α αλ λη η
d[▽ o

34

Beispiel 2.4

17

ιη η αλ λη λου ου ου ου ου ου
d[o f[o q] q ▽ ♦ o]

35 36

18

ου ου ι ι αλ λη λου ου ου ι α α α
d[(g[o ▽ Δ ♦ o ▽ o] o] o] o]

37 38

19

λε ο ε ιε ε ε ε ε ο
e[o ▽ q b b ▽ o]

39 40 41

20

λε ε γε ε ε ε ε ε
e[a[o q] q ▽ o] o] ▽]

42

Beispiel 2.5

Beispiel 2.6

Beispiel 2.7

29 ου ου ου ου αλ λη λουου ου ι α α α
(g[o] Δ Δ o ▽ o] d[o] o ▽ o]

61 62

30 ια α α α α ια α α α α α α α α
a[o o ▽ o o o d[o] ▽ o]

63 64 65 66

31 α α ιε ε ε ε ε ε ε ια α
d[o ιε ε Δ ε u] g[o] π α o o]

67

32 ιε ε ε ε ε ε ε ιε ια α α α ιε ια
d[o o o Δ o ▽ o]

68 69 70

Beispiel 2.8

[illegible]

Beispiel 2.9

Beispiel 3.

Πέτρος Μπερεκέτης: Καὶ εὐλογημένος (στίχος ἀπὸ τὸ ὁκτάηχο
Θεοτοκίον)
ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου

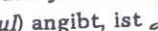
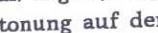

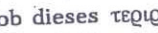
Gesang: Θεοσύβουλος Στανίτσας

Dieses Beispiel ist ein Ausschnitt aus dem ὁκτάηχον Θεοτοκίον von Πέτρος Μπερεκέτης (17. Jh.). Die ὁκτάηχα μαθήματα, d. h. Kompositionen in allen acht Modi der ὁκτώηχος, gelten als sehr kunstvolle Stücke, in denen die Komponisten ihre Beherrschung des Tonsystems und der Modulation zwischen den ἦχοι zeigen. Diese Praxis ist mit der der *kār-i nātik* und der modulierenden *taksim* zu vergleichen. Wie Kantemir schreibt, ist auch in der türkischen Musik die Kunst der Modulation der letzte Prüfstein für einen Musiker (s. Kapitel "ἦχοι und *makamlar*").

Der vorliegende Teil liegt im πλάγιος τοῦ πρώτου und zeigt seine Variante mit Hauptton auf der Oberterz (δίφωνος). Dies ist eine Art des νόος, die dem *makam sabā* entspricht (vgl. νόος auf der Quinte κε = a, Beispiel 11 sowie *sabā taksim*, Beispiel 32). In der Aufführung von Στανίτσας fällt auf, daß er den charakteristischen Strebeton dieses ἦχος nur fast unmerklich kleiner als ein Ganzton intoniert, außer wenn die Melodie auf den Hauptton f endet (z. B. Zeilen 4–5). Dies wurde hier bei der Notierung der Vorzeichen des Modus berücksichtigt: ed, hd, dd, statt ed, hd db. Ähnlich hoch intoniert ist auch derselbe Strebeton in der Aufnahme von Τσολακίδης. Es ist bemerkenswert, daß Karadeniz (108, 389) bei *sabā* genau diesen hohen Strebeton angibt, der sogar höher als der Strebeton des *hüzzam* ist. Dabei erniedrigt Karadeniz zusätzlich die Oberquinte e' um ein Komma, was anderswo nicht belegt ist.

Im Anschluß zum Vers καὶ εὐλογημένος ("et beatus"), der den Text dieses Abschnittes der Komposition bildet, folgt ein τεριέμ – wortlose Komposition über die Silben το, τε, ρι, ρε, ρου usw. Erst bei der zweiten Phrase des τεριέμ (Zeile 15) erlischt der Strebeton zur Terz und wird das g zum Hauptton mit reiner Quarte. Zum Kontrast wird kurz vor dem Ende des τεριέμ wieder zum δίφωνος moduliert (Zeile 24f.), beim Schluß erklingt jedoch die reine Quarte.

In diesem τεριέμ ist so wie in vielen anderen eine bedeutende mündliche Tradition zu beobachten. Der Rhythmus der Aufführung weicht stark von dem der Niederschrift ab. Er ist konsequent im 3/8

bzw. 6/8 Takt. Die Wiederholungen der Phrasen singt Στανίτσας mit mathematischer Genauigkeit bis auf die kleinsten Ornamente gleich (mit Ausnahme einiger gelegentlicher Wendungen). Dies weist darauf hin, daß es sich um eine von der Tradition überlieferte Fassung handelt. Das 3/8 Metrum ist in einer weiteren Hinsicht bedeutend: Die τεριέμ sind bekanntlich Stücke, in denen ausnahmsweise die instrumentale Musik unter den vokalen Stücken der Kirchenmusik imitiert wird. Der Rhythmus des Stückes läßt die imitierte Gattung weiter präzisieren: In aller Wahrscheinlichkeit handelt es sich um die Gattung *yürük semai*, die im 6/8 Takt steht. Das Begleitmuster des *yürük semai*, das sein zugrundeliegendes rhythmische Muster (*usu*) angibt, ist  und in der Schlagzeugbegleitung  mit Betonung auf dem ersten und vierten Viertel, also in zwei 3/4 Gruppen mit gelegentlichen hemioli-schen Bildungen. Anklänge von diesem charakteristischen Muster sind in Zeilen 18, 19, 21, 23, 24, 27 und 28 zu hören, vor allem wo die Melodie den markanten  – bzw.  – der zweiten dreier-Gruppe ausdrück-lich folgt. Es entsteht dabei der Verdacht, ob dieses τεριέμ (und even-tuell auch andere Stücke dieser Gattung) die Bearbeitung einer zu seiner Entstehungszeit bekannten instrumentalen Komposition ist.

Πέτρος Μπερεκέτης: *Καὶ εὐλογημένος (στίχος ἀπὸ τὸ ὁκταήχο Θεοτοκία)*

Ἦχος πλαγιος πρώτος

Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας

Text: Ταμείον 1824, Bd. 1., S. 133-134

$\text{♩} = 80$

1. f $\text{[} \sigma \text{]}$ Δ \downarrow \circ \blacklozenge Δ]

2. f $\text{[} \sigma \text{ } \circ \text{ (} \circ \text{) } \blacklozenge$ \circ \circ \downarrow \circ \blacklozenge Δ]

3. f $\text{[} \sigma \text{ } \Delta$ \circ \uparrow \circ \downarrow \circ \blacklozenge Δ]

4. $\gamma\eta$ η η η $\epsilon\upsilon\lambda\omicron$ \circ $\gamma\eta$ $\mu\epsilon$ ϵ ϵ

Beispiel 3.1

5. ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ

6. ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ

7. ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ

8. ϵ ϵ ϵ ϵ ϵ $\gamma\epsilon$ ϵ ϵ ϵ $\epsilon\mu$

Beispiel 3.2

9

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

10

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

11

α[ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

12

γλ η με ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Beispiel 3.3

13

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

14

γλ η με ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

15

(τεριρέμ:) ♩ = 100
το μ ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
! f[Δ ↓! ο ↑ ο Δ Ω]

16

το ο το ο ο το ο το ο το ο το

Beispiel 3.4

17

to o o o to o to o o to o

g[o]

18

to u o o to o o o o o to o

19

te e e oi oe oem oe e oi oe em

20

oe ou ou ou ou te oi oem

Beispiel 3.5

21

te te e oi oe oe oe oi oe e em

f[(o) o]

22

oe ou ou ou ou ou te oi oem

f[o]

23

te te te e oi oe oe oe e oi oe em

g[o o v (o) o] a[o v (v) o o]

24

tem tem e e oi oe oe e oe e oi oem

f[(o v (o) o] o v (o) (v) o v (o) o]

Beispiel 3.6

25

26

27

28

Beispiel 3.7

29

Beispiel 3.8

Beispiel 4.

Πέτρος Μπερεκέτης: 'Εν τῇ βροντῶσῃ καμίνῳ, ἦχος πρῶτος

Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας

Diese Komposition ist eine Vertonung eines Textes zum Wunder der drei Jünglinge. Zum Thema des Stückes passend ist der musikalische Ton sehr dramatisch. Die Interpretation von Στανίτσας ist rhythmisch frei, deklamatorisch und entsprechend langsam und gewichtig. Wie bei Beispiel 3. wird der musikalische Text stark ornamentiert. Noch mehr als dort werden hier die Konturen jedes einzelnen Motivs durch die Ornamentierung betont und die Linie der Phrasen verstärkt. Auffallend ist bei der Ornamentik das Motiv:



das, in allen möglichen Lagen transponiert, ständig angewendet wird.

Der ἦχος ist ebenso ein Modus von ausgesprochen klagendem Charakter: ἦχος πρῶτος πεντάφωνος φθορικός. Der Charakter dieses ἦχος ist hauptsächlich den tiefalterierten Obersekunden b und es zu den Haupttönen a und d, sowie dem harten diatonischen Tonraum auf f und b zu verdanken. Man merke die Hervorhebung der Quarte durch die Sprünge und Auftakte bei Zeilen 5, 22 und 28. Ähnliche Modi in der türkischen Musik sind die *makamlar acem* sowie *acem kürdi*. Der obere Strebeton (des') zur kleinen Oberterz (c') auf der Oberquinte kommt als charakteristische Wendung in verwandten *makamlar* wie *acem aşîran* vor. In der Unterquinte kommt er auch im *acem kürdi* vor.

Zusätzlich zur Tiefalterierung der Obersext und der Obersekunde wird bei Zeilen 2 und 20 ein νενανῶ-Tetrachord (*hicaz*) angebracht. Diese Art von vorübergehender Modulation dient zur Ausdruckssteigerung und wird bei verschiedenen ἦχοι und liturgischen Gattungen angewendet; sie ist aber nicht typisch für den πρῶτος πεντάφωνος φθορικός.

Πέτρος Μπερεκέτης: 'Εν τῇ βροντῶσῃ καμίνῳ (Καλοφωνικός εἰρμός)

Ἦχος πρῶτος

Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας

Text: Γρηγόριος Πρωτοψάλτης 1835, S.39-41

1 $\text{♩} = 40$

λε ε ε

2 $\text{♩} = 40-47$ (-5)

Ε ε ε ε εν τη η η η βρο ο χο ο

3 εν τη η βρο ντω ω ω ω ω ω ω ω

4 ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

Beispiel 4.1


5 
ω ω ω ω ση η η η η κα μι ι ι ι ι

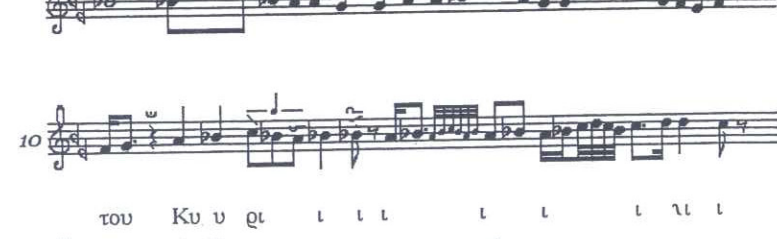
6 
ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι νω ω ω ω ω

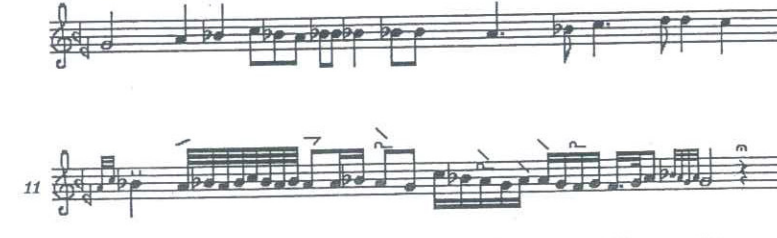
7 
συ υ υ υ υ γκα α τε ε ε ε ε ε ε ε βη η


8 
α α α α α α α α

Beispiel 4.2

9 
α α α γγε ε ε λο ο ο ος

10 
του Κυ υ ρι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

11 
του Κυ ρι ι ι ου ου ου

12 
τοι ος πε ε ε ρι ι ι

Beispiel 4.3

13

το ο ο ο ο ο ο χ ο τον Αζα ρι ι

14

ι ι α α α α ρα α τοι τοι οις

15

τοι οι τοι οις Παι αι τοι οις Παι αι αι σι ι

16

ι ι ι λα λα λα λα λα λα λα λα

Beispiel 4.4

17 ου ου ου χη η η η η η η η η

18 ψα α α ουχ η ι ψα α το α α α α

19 α α α ου τω ων

20 το ο ο κα θο ο ο λου ου ου ου ου ου

Beispiel 4.5


21 
το ο το ο ο πυ υ υ υ υρ


22 
το τε ε οι οι οι τοι ις εις

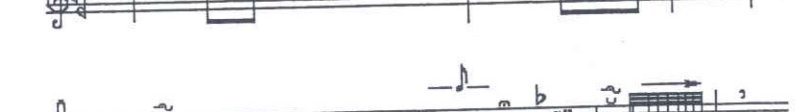
23 
α α α νυ μου ντε ες ε ε ε ε ε ε


24 
λε ε ε ε ε ε λε ε γο ον

Beispiel 4.6

25 
ε ε ε ε υλο ο γη η η το ο

26 
ο ο ο ος ο ο ο ο ο

27 
θε ε ε ε ε ε ε ε ε ο ο ος

28 
ο τω ων πα α α τε ε ε ε ε ε ε ε ω ω ω η


Beispiel 4.7


Πέτρος Πελοποννήσιος: Τριαδικά Ὕμνου


Ἦχος δεύτερος

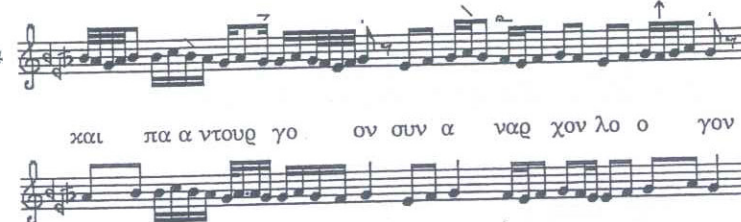
Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας

Text: Ταμείον 1824, Bd. 1., S. 156-158

1 
 λε ε ε Α ξι ον ε στι ιν ω ως
 g[ο ο ο ο ο Α]

2 
 α λη θω ως τη ην υ πε ερ θε ον υμνεί ειν
 g[Α ο ο ο ο Α ο (Α) ↓]

3 
 Τρι α α δα Αναρ χον Πα τε ρα
 g[ο ο Δ ο ο ↓ ο ↓ ο ο Δ Δ ο]

4 
 και πα ντουρ γο ον συν α ναρ χον λο ο γον

Beispiel 5.1

5 
 προαιω νων ε εκ του Πα τρο ος α ρευ στως τεχ


6 
 θε ε εντα α και το ο Α γι ο ον Πνε ε ευ μα


7 
 το ε εκ Πα τρο ος α ρο νως εκ το ρε ευ ο με νο ον


8 
 Α ξι ον ε στιν ως α λη θω ως του δο ξα


Beispiel 5.2

9 ζειν σε τον Θεο ον Λο ο γον ον φρῖσσει και τρε μει

10 τα Χε ρου βει ειμ και δο ξο λο

11 γου ου σι ιν αιδου να μεις τω ων ου ρα νω ων

12 το ον ε εξ α να στα α ντα α

Beispiel 5.3





13 τρι η η η με ρο ον ε εκ τα α φου

14 Χριστο ο ον το ον ζω ο δο την φο βω

15 δο ξα σο με εν υμνησωμεν πα αντες θε

16 ο πατερ πω ως α αμα σι εν θε ε ος

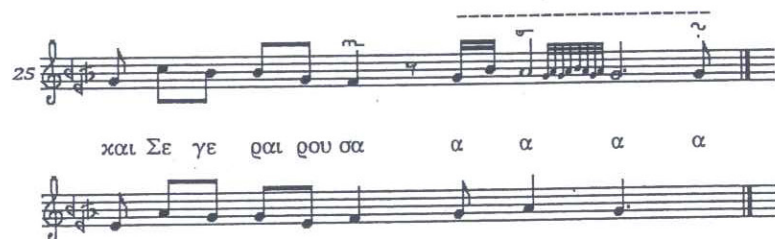
Beispiel 5.4

17 
 τον Πατε ρα και το νον Υι ο ο νον και Πνευμα
 18 
 το θει ει ο ο νον τριου υ ποστα το νον κθα α τος
 19 
 την μι αν βα ασιλειαν και ου ρι ο τη τα α
 20 
 εκνεκρωνιδου σα τον Σο νον Υι ο ο νον α

Beispiel 5.5

21 
 χθα ντε Παρ θε ε νε α να στα ντα
 22 
 θε ο προε πω ω ως χα ρα
 23 
 α αν εκ φθα α στου ου η κτι ι σις
 24 
 ε πλη ρου ου το Αυτο ον δο ξο ο λογου σα

Beispiel 5.6



Beispiel 6.

Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης: *Κεχαγάριον*
ἦχος πρῶτος

Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας

Die Interpretation ist mit der von Φιρφιρής (Beispiel 13) zu vergleichen. Στανίτσας bringt deutlich mehr ornamentierende Wendungen an. Diese folgen jedoch treu dem Notentext, Viertel für Viertel, meistens sogar Achtel für Achtel. Die Konsequenz sowie die Regelmäßigkeit der mor-na entierenden Wendungen weist darauf hin, daß es sich hier wie beim Vers des Θεοτοκίου (Beispiel 3) um eine mündlich überlieferte, eventuell von Στανίτσας selbst überarbeitete Fassung handelt. Der Charakter der wenigen aber stark hervorstechenden Abweichungen von der notierten Modalstruktur bestätigt diese Annahme. Hinsichtlich der Intonation und Modalstruktur bei der Interpretation ist folgendes zu bemerken:

An drei Stellen moduliert Στανίτσας vorübergehend nach λέγετος (Zeilen 5, 13 und 23). Dies geschieht jedes Mal über dasselbe Wort εισάκουσον ("erhöre"). Der Notentext hat bei den ersten zwei Vorkommen die gleiche Wendung d-f-d-d-e und fährt dann gleich nach f fort. An sich läßt diese Wendung keinen λέγετος erahnen (so singt Φιρφιρής diese Stelle unverändert, ohne andeutung von λέγετος). Doch mit einem kleinen aber bedeutenden Eingriff – das Ersetzen des ersten d durch ein c – bewirkt Στανίτσας eine Umdeutung der modalen Struktur, so daß nachträglich die Möglichkeit des λέγετος hörbar wird. Diese Modulation hebt effektiv das Wort εισάκουσον hervor. Das Erklängen eines "g-Tonraums" (in griechischer Lage: c-Tonraums) mit Betonung der großen Terz c-e[♭] bildet zudem einen Gegenpol zum größtenteils durch die kleine Terz d-f beherrschten Tonraum des Stückes. Dieser unvermittelt eingeführte Kontrast hat eine stark gliedernde Wirkung auf die Melodiewahrnehmung. So signalisiert diese Wendung musikalisch jedes Mal den Anfang eines neuen Abschnittes, der jeweils mit der Antwort zum Einleitenden "Κύριε ἐκέκραξα πρὸς Σε" übereinstimmt.

Eine weitere Abweichung geschieht in Zeile 18 mit der Hervorhebung des f-Tonraums (γα, τρίτος). Diese Modulation ist außerdem verbunden mit einem *ad libitum* breiter Werden des Tempos sowie mit dem Ausholen von der Unterquarte c, das nicht in der notierten Fassung steht. Diese Modulation begleitet die Worte τῆς δεήσεώς μου ("[höre die Stimme] meines Gebets").

Der sehr enge Strebeton e↑-f ist auch bei Στανίτσας zu hören, und zwar bei Zeilen 17 und 24 (vgl. Interpretation von Φωφιώης, Beispiel 13). Deutlich kleiner als der Halbton sind außerdem die Strebetöne dis↑-ed und H-c in Zeilen 23 und 25.

Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης: Κεκραγάριον

Ἦχος πρῶτος

Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας

Text: Ταμείον 1824, Bd. 1., S. 105-107

1

Λε ε Κυ υ υ ρι ι ι ι ε

2

ε ε ε ε ε ε ε ε

3

κρα α α α α α

4

α α α προ ο ο ος σε

5

ΕΙ ΣΑ Α Α Α Α Α Α ΕΙ ΣΑ Α Α ΚΟΥ

6

ΣΟ Ο ΛΟ(Λ)Ο Ο ΟΝ ΜΟΥ ΟΥ ΟΥ ΟΥ ΛΟΥ ΟΥ ΟΥ ΟΥ

7

ΕΙ ΣΑ ΚΟΥ ΣΟ ΛΟ Ο Ο Ο Ο Ο ΟΝ ΜΟΥ

8

ΚΥ ΟΙ Ε Ε ΛΕ Ε Ε

Beispiel 6.2

9

ΚΥ ΟΙ ΟΙ Ι Ι Ι Ε

10

Ε Ε ΧΕ Ε Ε Ε Ε Ε Ε

11

ΚΟΑ Α Α Α ΞΑ Α

12

Α Α Α ΠΡΟ Ο Ο ΟΣ ΣΕ

Beispiel 6.3

13

εισα α α α α α α εα α α α σου

14

σο ο ο το ο ο αν μου ου

15

προ (ι)ο ο ο ο ο προσχε ε ε ες

16

τη φω ω ω ω ω ω

Regional 6 A

17 φω νη η λη η η

18 τς δε ε ε η η η η

19 δε η σε ω ω ω ω ω

20 ω ω ω ω ω ως μου

Beispiel 6.5

21 εντωχε κρα γε ε ε ε ναι αι αι αι με

22 ε ε ε ε προ ο ο ος σε ε ε λε ε ε

23 εισ α α α α χα α α α ει σα κου σο ο

24 ο ο ον μου ου ου του ου

Beispiel 6.6

25 Ku u u u ρι ι ι ι ι ι ι ι

26 Ku ρι ε ε ε ε ε ε λε λε

Beispiel 6.7

Beispiel 7.

(Anonym): Ἦδη βάπτεται κάλαμος
ἦχος πλάγιος τέταρτος

Gesang: Παναγιώτης Τσινάρας

Dieser Ausschnitt aus einer längeren Komposition für die Karwoche zeigt, wie die Komponenten λέγετος und δεύτερος aus den Ebenentönen βου (e_d) bzw. δη (g) von ἦχος πλάγιος τοῦ τετάρτου hervorgehen.

Die Interpretation von Τσινάρας zeigt erstens, daß in diesem ἦχος beim Verweilen auf βου (e_d) das πα (d), selbst bei absteigender Melodiebewegung, als Strebeton nach βου zu singen ist – obwohl dies nirgendwo im Notentext notiert wird.

Die Vertonung der Phrase ἀποφάσεως παρὰ κριτῶν ἀδίκων ("[Schon wird die Schreibfeder der] Entscheidung von ungerechten Richtern [in die Tinte eingetaucht]") zeigt zudem eine außergewöhnliche Nebeneinanderstellung der zwei chromatischen Geschlechter: beim Wort ἀποφάσεως ("der Entscheidung") wird das harte chromatische Tongeschlecht angewendet (νεανῶ) und bei παρὰ κριτῶν ἀδίκων das weiche (δεύτερος). Zeilen 10 und 12 zeigen den Terzaufbau des weichen Geschlechts mit h_d als Ebenenton (nicht die Quarte c').

Den engen Strebeton H↑-c singt Τσινάρας, wie auch oft andere Kirchensänger, regelrecht als Prim: das Intervall H↑-c beträgt 0 cents!

(Anonym): Ἦδη βάπτεται κάλαμος (εἰς τὰ Ἀπόσχηα τῆς Μεγάλης Πέμτης)
Ἦχος πλάγιος τέταρτος Gesang: Παναγιώτης Τσινάρας
Text: Προβάκης 1909, Bd. 1., S. 222–223

1

Και νυ υ υ υν και α α ει ει ει ει ει και αι ει εις τους

2

αι αι ω ω ω νας τω ων αι αι ω ω ω νω ω ω ν

3

α α ρα α α α μην

4

η η η η η η η δη βα α α α α α α πτε

5

βα α πτε ται αι αι αι λαι αι αι αι αι

6

κα α α α α α λα α κα α λα α μος

7

α α α πο ο φα α α α α α σε ε ε ε ε

8

ε ε ε χ ε ε ε α α πο ο φα α α α α σε ε ως

Beispiel 7.2

9

πα ρα κρι τω ω ω ω ω ω ω ω ν

10

α α α α α α α α δι ι ι

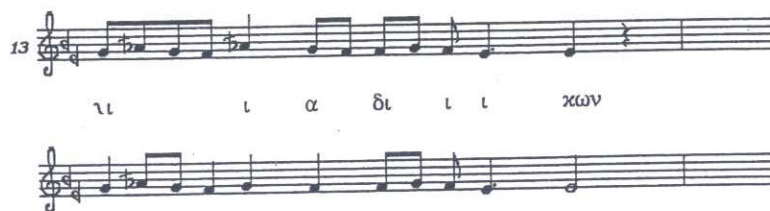
11

ι πα ρα κρι

12

τω ω ν α α δι ι ι ι ι

Beispiel 7.3



Beispiel 7.4

Beispiel 8.

(Anonym): *Καταβασία τῶν Χριστουγέννων*
 ἦχος πρῶτος τετράφωνος

Gesang: Παναγιώτης Τσινάρας

Dies ist die ausgearbeitete Version (*καταβασία*) der Weihnachtshymne (*κανὼν τῶν Χριστουγέννων*). Τσινάρας singt sie in der hier transkribierten Aufnahme anhand des liturgischen Textes, ohne Notentext. Es ist also gegeben, daß diese Aufführung eine mündliche Tradition verkörpert. Da Τσινάρας seit seiner Kindheit im Chor des Patriarchats mitgewirkt hat, ist ihm ein Standardwerk wie die vorliegende *καταβασία* aus guten Quellen vertraut. Man betrachte diese Aufnahme als ein Exemplar der üblichen Praxis, bei der oft auf den Musiktext verzichtet wird. Selbstverständlich resultiert dies in Varianten. Doch sind die Abweichungen kleiner, als man erwarten würde, wie das vorliegende Beispiel sowie Beispiele 10 und 11 zeigen. Bei allen drei erwähnten Beispielen macht sich die Tendenz bemerkbar, die melodische Linie mehr ausgeprägt und oft dem Sinne des Textes besser angepaßt zu gestalten, als bei den heute verbreiteten gedruckten Musikvorlagen.

Die Interpretation von Τσινάρας ist ein gutes Beispiel für obige Behauptung, daß die mündlich tradierten Versionen melodisch mehr ausgeprägt sind als die gedruckten Texte. Das Verhältnis zum Text ist hier nicht immer das einer Ornamentierung, sondern manchmal auch der Verkürzung oder Vereinfachung der melodischen Linie. Ein Blick auf die eröffnenden Phrasen des Stückes zeigt, was hier mit mehr ausgeprägter melodischen Linie gemeint ist: während die Vorlage nach dem entschlossenen Aufstieg zur Quinte im ersten Teil der ersten Phrase, mit einer platten Aneinanderreihung standardisierter melodischen Formeln zum Grundton zurückkehrt, hebt Τσινάρας die wichtigen Töne der Phrase (a und f) hervor. Er betont das a durch seine obere enge Affinität c', was dem Anfang des Stückes einen passenden fröhlich feierlichen Ton gibt. Dem Abstieg zum Grundton gibt er ein Rückgrat, indem er mit einer Triolenumspielung und einen momentanen Halt das f betont. Das f ist somit Zielton des Quintlaufes c'-f und gleichzeitig des Aufstiegs d-e-f, wie er aus den unteren Ecktönen der Melodie entsteht (s. Besprechung in Kapitel "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien", Punkt "Verflochtene konvergente Melodiegerüste"). Die Quinte c'-f hat einen

lichten Charakter. Ihr wird sequenzmäßig der Quintenabstieg a-d abgeschlossen, mit punktiertem ersten Ton a. Die zwei Quintläufe c'-f und a-d sind wegen ihrer Parallelität verbunden mit dem Terzabstand ein starkes und klares Gebilde, viel deutlicher strukturiert als die dreifache Umspielung des f im "Originaltext". Diese wirkt hingegen mit ihren steilen Schrittbewegungen um denselben Ton redundant im Vergleich zur melodischen Linie von Ταινάρας. Der Vergleich der Interpretation zum Text könnte in ähnlichem Ton über das ganze Stück weitergeführt werden. Man genüge sich jenoch hier mit der Aussage, daß die rhythmische, motivische und strukturelle Gestaltung der Melodie in der Interpretation von Ταινάρας insgesamt unvergleichbar lebendiger und natürlicher ist als die Vorlage. Doch die Aufführung ist auch nicht ganz einfach ohne Kritik anzunehmen. Der punktierte Terzabstieg, insbesondere der auf a, hat eine ausgeprägte Qualität, die bei übermäßigem Gebrauch rasch zur Sättigung führt. So wirken Wiederholungen wie in Zeilen 5 und 9 etwas arm.

(Anonym): *Καταβασία τῶν Χριστουγέννων*

Ἦχος πρῶτος τετράφωνος

Gesang: Παναγιώτης Ταινάρας

Text: Ἰωάννης Πρωτοψάλτης 1912, S. 7ff.

1

Χριστοος γε ε εν να α ται αι δο ο ξα α σα α τε

2

Χριστοος εξ ου ρα νω ω ω ω να α πα αν τη η σαα τε ε

3

Χριστο ο ο ος ε ε ε πι ι γη ης

4

υ ψω ω θη η η η τε ε ε

Beispiel 8.1

5

α σα α α τε ε τω ω ω Κυ υ ρι ι ω ω

6

πα α α α σα α η γη η η η η

7

και αι ε εν ε ε ευ φρο ο ου υ υ υ νη

8

ανυμνη η σα α τε λα οι

Beispiel 8.2

9

ο τι δε δο ο ο ξα α α σται

10

τω προ τω ω ω ων αι αι ω ω νων

11

εκ Πατρος γεν νη η θε ε ντι α ρε ε ευ στω ως Υι ι ω


12


και επι ε σχα α των εκ Πατρ θε ε ε ε νου

Beispiel 8.3


13 
σα α α ρκω θε ε ντι α α σπου ο ο ο ω ω


14 
ως Χριστω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω


15 
τω θε ω βο η η η σω ω μεν ο ανυψω ω σας


16 
το κε ε ρας η η μω ω ω ν

Beispiel 8.4


17 
Α γι ο ος ει ει Κυ υ υ υ ρι ι ι ι ι ε

18 
Ρα α βδο ος εκ της ρι η ζης Ι ι ε εσσαι αι

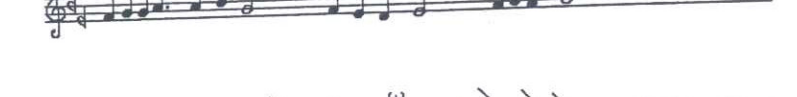
19 
και α αν θο ος ε εξ αυ τη ης Χρι ι στε ε


20 
εκ της Παρθε ε νουου α α νε ε βλα α στη η σας

Beispiel 8.5


21 
 εξ ο ρου ους ο ο αι νε ε τος

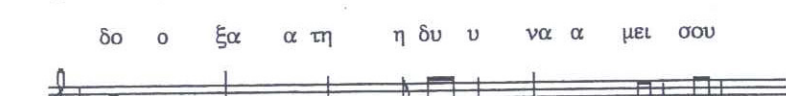
22 
 κα τα σκι ι ου δα σε ε ε ε ε ω ως


23 
 ηλ θε σαρ κω θεις εξ α α α α πει ει ρα α αν δρου


24 
 ο α υ υ λο ος και θε ε ο ος

Beispiel 8.6

25 
 δο ο ξα α τη η δυ υ να α μει σου

26 
 Κυ υ υ ρι ι ι ι ε

27 
 θε ο ος ω ω ω ω ν ει ει ρη η νης

28 
 Πα τη η η ηρ οι οι κτι ι ρων

Beispiel 8.7

29 της με γα α α α α α α α λη η η ης

30 βου λη η η ης σου ου τον α γγε ε λο ον

31 ει ρη νην πα ρε ε χο ο με ε νον

32 α πε ε σται λας η η μι ιν

Beispiel 8.8

33 ο ο ο θε ε ε εν θε ε ο ο γνω σι ι ι ι ι ας

34 προς φω ω ω ως ο ο δη λη η θε ε ντε ες

35 εκ νυ κτο ο ος ο ο θρι ι ζο ντε ες

36 δο ξο λο γου μεν σε ε ε φι λα α α αν θρω ω ω ω πε

Beispiel 8.9

37 Σπλα α χνω ων I ω ω να α

38 ε εμ βρυ υ ον α πη με ε σε εν

39 εν α α λι ι ο ος θη ηρ

41 οι οι οι οι ον ε ε δε ε ξα α το ο

Beispiel 8.10

42 τη Παρθε ενω ω δε ενοικη η σας ο ο Λο ο γος

43 και σα α α α ρκα λα α βω ων

44 δι ε λη λυ θε ε φυ υ λαα α α α ξας

45 αδι α α α φθο ο ρον η η η ης γα αρ

Beispiel 8.11

46

ουχ υ πε ε στη η θε ε ευ σε ε ως την τε κου ου ου σαν

47

κα α τε σχεν α ποι οι οι οι μα α α αν τον

Beispiel 8.12

Beispiel 9.

(Κουκουζέλης ?): Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα
ἦχος βαρύς

Gesang: Γεώργιος Μαυράκης

In vorliegendem Beispiel weicht die Interpretation am stärksten von der schriftlich überlieferten Version des Stückes ab. Μαυράκης sang die meiste Zeit ohne schriftliche musikalische Vorlage. Die melismatischen Stücke der παπαδική so wie χειρουργικά und κοινωνικά sang er oft improvisierend. Seine freie Wiedergabe von "Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα" folgt jedoch mehr als erwartet der melodischen Linie der schriftlichen Version. So kann man hier von einem mündlichen "καλλωπισμός" sprechen. Dieses Beispiel ist sehr interessant, weil es ausnahmsweise die Beziehung einer ornamentierten Melodie zu einem bekannten vorgegebenen melodischen Gerüst zeigt.

Bei Zeile 13 bricht die Entsprechung zum komponierten Stück ab. Dies ist kein Versagen von Μαυράκης, sondern eine bewußte Wahl, die durch externen Zwang veranlaßt wurde. Der Priester hat sich in diesem Moment bei den Aufnahme wegen der zu langen Dauer des Gesangs beschwert und den Sänger aufgefordert, mit dem Stück Schluß zu machen. Hinterher beschwerte sich Μαυράκης darüber und bedauerte, daß er das Stück nicht regelrecht zu Ende bringen konnte.

(Κουκουξέλης ?): Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα

Ἦχος βαρύς

Gesang: Γεώργιος Μαυράκης

Text: Ταμείον 1824, Bd. 1., S.564-566

1

Λε λε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

2

Το ο ον δε ε ε ε ε ε ε ε ε

3

ε ε ο ο ο ο ο ο ο ο

4

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

Beispiel 9.1

5

η η η η η η η η

6

η η η η η η η η η η

7

α α α α α α α α

8

α α α α α α α α α α

Beispiel 9.2

9

1 1 1 1 1 1 α λ 1 ε ε

10

ρε ε ε ε ε λ ε ε ε ε ε ε ε ε

11

ε λ ε ε ε α α α α

12

α α α α α α

Beispiel 9.3

13

α η η μ ω ω ω ω

14

λ ω ω ω ω ω ω ω

15

Κυ υ υ υ υ υ υ

16

ρι ι Κυ ρι ε ε φ υ υ

Beispiel 9.4

17 
λα ατ τε ε ε ε ε ε ε ε ε

18 
ε ε Κυ ρι ε ε φυ υ λα ατ τε

Beispiel 10

(Ανώνυμ): Σπχηρὰ τῶν Αἰῶν
ἦχος πλάγιος πρῶτος στιχηραριῶς

Gesang: Γεώργιος Μαυράκης

Auch dieses Stück singt Μαυράκης ohne schriftliche Vorlage. Die Beziehung zum gedruckten Notentext ist im ersten Teil (Zeilen 1–11) vergleichbar mit der der Interpretation des κεχορηγίου von Στανίτσας (Beispiel 6). Auch hier gilt das in Beispiel 8 gesagte über die Beziehung zwischen mündlich überlieferter Version und gedrucktem Notentext. Ab Zeile 13 singt Μαυράκης jedoch anscheinend eine andere Version der στιχογρά, die mir unbekannt ist.

Die Tonraumstruktur dieses ἤχος ist grundsätzlich identisch mit der des πρώτος τετράφωνος (vgl. Beispiel 9). Der πλάγιος τοῦ πρώτου στιχηθρακινὸς unterscheidet sich vom πρώτος τετράφωνος lediglich in seinen Endungen auf δι (g) statt πα (d). Es sei bemerkt, daß alte Stücke im *makam hüseinî*, der diesen zwei ἤχοι entspricht, auch unvollständige Endungen auf dem entsprechenden Ton d' (*nevā*) haben (s. *hüseinî agir semai* von Zaharia). Man beachte auch hier die Bildung des unteren Quartfeldes des Haupttons a [a₀õ] bzw. e[o₀õ]) sowie der Doppelquarte um a: a[₀õõ] (Zeilen 1, 3, 18). Die graduelle Weitung von a[₀] nach a[₀] ist ein weiteres gemeinsames Merkmal zum *makam hüseinî*.

(Αnonym): Σαχηρά τῶν Αἰῶν

Ἦχος πλάγιος πρῶτος στιχηρατικός Gesang: Γεώργιος Μαυράκης

Text: Ἰωάννης Πρωτοψάλτης 1981, S.231-233

1

α Πα α α α σα πνο η

2

αι νε σα τω ω τον Κυ υ ρι ι ον

3

αι νειτε τον Κυ ρι ον εκ τω ων ου ρα νων

4

αινει τε αυ τον εν τοις υ ψι ι στοι οις

Beispiel 10.1

5

σοι προ πει υ υμνος τω ω Θε ω ω

6

αι νει ει ει τε αυ τον

7

πα ντες οι αγ γε λοι αυ του

8

αι νει ει ει τε αυ τον

Beispiel 10.2

9 πασαι αινουνα αι μεις αυτου

10 σοι πρεπει υ υμνος τω ω θεω ω

11 Του ποιησαι εν αυτοις κριμα εγ γαρ πον

12 δοξα οτι εσαι πασι τοις οσι ι ι οις αυτου

Beispiel 10.3


13 Κυρι ε εσπραγμαμενου ταφου υιου των παρων νουμων

14 προ η ηλθες εκ του μηματος


15 καθως ε τε χθις εκ της θεοτοκου

16 ουκ εγνωσαν πως εσθ κωθις οιοσω ματαιοι σου


Beispiel 10.4

17 

α αγ γε ε λοι ουκ η σθοντοπο τε α νε στις

18 

αμ φο τε ρα γαρ εσφραγισται τοις ρευ νω ω σι

19 

πε φα νε ρω ται δε τα θαν μα τα

Beispiel 10.5

20 

τοις προσκυ νου ου σι εν εν πι στει

21 

το ο μυστη η ρι ι ον οα νυ μιν ου σι

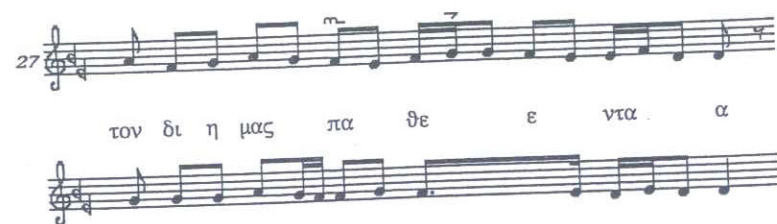
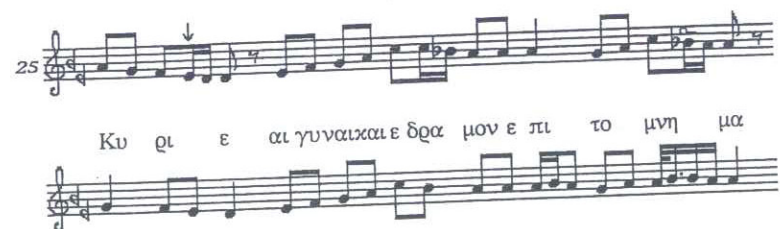
22 

α πο δοξη μιν αγαλλι α σιν και το με γα ε λε ος

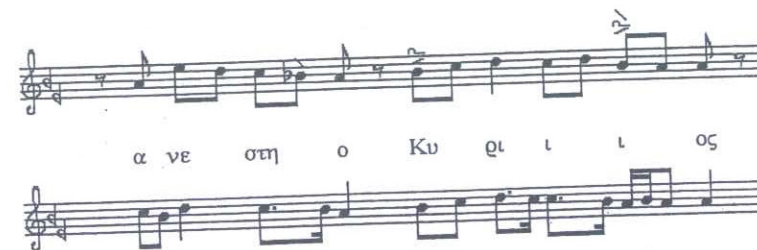
23 

αι νει τε αυ τον εν τυ μπα νω και χο ρω

Beispiel 10.6



Beispiel 10.7



Beispiel 10.8

32

ει πα τε τοις μα θη ταις

ο τι α νε στη εκ νε κρων

34

ο σω ζων τα ας ψυ χα ας η μων

Beispiel 10.9

Beispiel 11.

Πέτρος Πελλοπονήσιος: Καταβασία της 'Αναλήψεως (Τῷ σωτήρι Θεῷ)
ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου ("νάος")

Gesang: Χρήστος Τσολακίδης

Dieses Beispiel vom ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου zeigt seinen zentralen Tonraum a-c'. Τσολακίδης singt ohne schriftliche Notenvorlage. Den charakteristischen Strebeton über die Terz c' intoniert er sorgfältig und ziemlich nahe an den Ganzton d'. Die Unterschiede zum gängigen gedruckten Notentext sind gering. Man vergleiche zum *taksim* im *makam sabā*, Beispiel 32 sowie zu den Beispielen 3 und 16.

Πέτρος Πελλαπονήσιος: Καταβασία της Ἀναλήψεως (Τῷ σπηρι Θεῷ)
 Ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου ("νάος") Gesang: Χρῆστος Τσολακίδης
 Text: Χουρμούζιος 1825 S. 93-94

1

Τω σω τη η ρι Θε ε ω ω

2

τω εν θα λα α ασ ση η η λα α ο ον

3

ποσιν α βρο ο χοι οισ ο δη η γη σα ντι ι

4

και Φα ρα ω παν στρα τι α α κα

Beispiel 11.1

5

τα α πο ο ντι ι ι ι ι σα α ντι ι

6

αυ τω μο νω α σω ω με εν

7

ο ο ο τι δε δο ξα α α α σται αι αι

8

Ορ θρι ζο ντες βο ω ω μεν σοι οι Κυ υ ρι ι ε

Beispiel 11.2

9

σω ω ω ω σο ον η μα ας

10

συ υ γα αρ ει ει θε ο ο ο ος η η μω ων

11

εκτος σουα α αλ λον ου ουκ

12

οι οι δα α α α με ε εν

Beispiel 11.3

Beispiel 12.

(Ανonym): Κάθισμα Μεγάλης Τετάρτης "Πόρνη προσήλθε"
 ήχος τρίτος

Gesang: Λεωνίδας 'Αστέρης

Dieses Beispiel zeigt die etwas begrenzten Mölichkeiten der Gebilde der c-Gruppe. Die Melodie basiert auf wenigen Bausteinen, die Felder und deren Kombinationen sind begrenzt. Sie lassen sich auf zwei Gruppen reduzieren:

1. auf f: f[οωαωπ], f[σΔ↑ο]
2. auf g: g[σΔσo], g[οωv]

Die zwei Gruppen stehen in polarer Beziehung zueinander. Dies zeigen die abwechselnden Endungen der Phrasen in a und in g (Phrasen 1-2 und 3-4).

(Anonym): Κόδιμα Μεγάλης Τετάρτης "Πόρνη προσήλθε"
 ήχος τρίτος Gesang: Λεωνίδας Άστέρης
 Text: Ραϊδεστηνός 1884, S. 76-77

1

Πορνη προ ση η ηλ θε ε σοι οι οι οι οι

2

μν ρα α συ υν δα α α α κρυ σιν

3

κατα κε ε νου ου σα σου ου ου ου ου

4

πο οι ι φι ι λα α α αν θρω πε

Beispiel 12.1

5

και δυ υ υ σω δι ι ας των κα κω ω ων

6

λυ τρου ου ου ται αι τη γε ε λε ε ε ευ

7

σελ ει ει σου ου πνε ε ω ων δε την χα

8

α α ρι ι ιν σου ου ου ου

Beispiel 12.2

9 μα θη τη ης ο ο α α χα α ρι στος

10 τα αυ τη ην α πο βα αλ λε ε ε ε ται αι

11 και βορβο ο ο ο ρω ω συ υμ φυ υ ρε ται

12 φι λαργυ ρι ι α α α πε ε εμπω λω ω ων σε

13 δο ο ξα Χρι στε ε τη η ευ σπλα αγ

14 χνι ι ι ι ι α α σου ου

Beispiel 13.

(Ιακώβου Πρωτοψάλτη(1), Anonym(2)): Κεκραγίον άργόν mit στιχολογία ήχος πρώτος

Gesang: Διονύσιος Φιρφιρής

Dieses Beispiel ist dasselbe Stück wie Beispiel 6, gesungen von einem anderen Interpreten. Φιρφιρής ist der bekannteste Vertreter der Athonitischen Tradition. Diese ist als Tradition der Mönche im Unterschied zur städtischen Tradition von Istanbul, die Στανίτσας vertritt, introvertierter und zugleich weniger schwer im Charakter. In diesem Stück weicht Φιρφιρής weniger als Στανίτσας vom schriftlichen Text ab, seine Ornamente konzentrieren sich dafür aufs Detail – in den raschen Inflektionen zwischen den Noten. In der Intonation zeigt er weniger Flexibilität als Στανίτσας bei der sensiblen Obersekunde, die sich stets eher im Bereich des kleinen Ganztons 10/9, als in dem desλάχιστος τόνος, des kleinsten Ganztons des πρώτος ήχος zu ca. 150 cents bewegt. Auffallend ist jedoch die Tendenz zur Hochalterierung der zweiten und dritten Stufe (ed und f). Bei Zeilen 4, 19, 21, 26, 28, 29 wird die Terz f gelegentlich so weit erhöht, daß sie sich von unten der neutralen Terz annähert. Die Attraktion der dritten zur vierten Stufe im πρώτος ist wenig dokumentiert. Die Attraktion des βου (ed) zum γα (f) ist hingegen bei den oben genannten Stellen an manchen Endungen ausdrücklich im Notentext notiert. Φιρφιρής singt diese Tonstufe bisweilen so hoch, daß sie von f kaum zu unterscheiden ist, und die Transkription selbst bei mehrmaligem vorsichtigen Hinhören zweifelhaft bleibt. Diese Eigenart der Intonation von βου (e) als Strebeton zu γα (f) ist in der allgemeinen Aufführungspraxis durchaus gängig (s. auch hohe Intonation des Ζω = Η in Beispiel 7).

Dem aus dem gedruckten Text gesungenen κεκραγίον folgt eine στιχολογία (singende Aufführung der Psalmverse), gesungen mit der mündlich überlieferten Melodie der Tradition von Athos. Sie ist durchgehend im 3/4 Takt. Ab Zeile 35 findet eine Modulation zum πλάγιος δεύτερος durch die Anwendung des chromatischen Feldes ο↑↓σ auf d statt. Diese Modulation ist ein Beispiel des in der Musiktheorie oft zitierten "Bindens" von πλάγιος δεύτερος auf dem πρώτος. Hier ist ihre Anwendung des chromatischen Gebildes durch den Inhalt des Textes begründet. In den Versen ermahnt sich der betende, fern von der Sünde und vom Umgang mit Sündigen zu bleiben (vgl. zum ήθος des πλάγιος του δευτέρου im Kapitel Tonräume).

Φιρφιρής singt die kleine Sext (b), mit der die στιχολογία anfängt, sehr tief, so daß zur Quinte a etwa das Intervall einer Diese zu ca. 50 cents wird. Dies kann als vorübergehende Andeutung des πλάγιος του πρώτου πεντάφωνος φθορικός angesehen werden, dessen Intervall a-b nach Χρύσανθος und Καράς (1982: B' 47) eine enharmonische Diese ist. Der klagende Charakter des Abstiegs b-a ist sowohl hier als auch in Beispiel 4 und am Anfang vom *beyātı taksim*, Beispiel 30, deutlich (Καράς 1982: B' 48: συναντᾶται δὲ καὶ εἰς θέσεις στιχερῶν, ὅπου ἔχουσιν ἐπὶ μᾶλλον θρηνητικὸν χαρακτῆρα "er kommt auch bei Stellen sticherarischer Gesänge vor, welche sehr klagenden Charakter haben").

(Ἰακώβου Πρωτοψάλτη(1), Ἀνοnym(2)): (1) *Κεχαρίων ἀργόν*, (2) *σαχολογία*
 Ἦχος πρῶτος Gesang: Διονύσιος Φιρφωρής
 Text: Ταμεῖον Ἀνθολογίας 1824 Bd. 1, S.105-107 (1869, S. 143-147)

1

λε ε ε ε ε ε ε ε ε

2

Κυ υ υ υ ρι ι ι ι ε

3

ε ε κε ε ε ε ε κε α α α

4

α ξα α α α α προ ο ιο ος σε

Beispiel 13.1

5

ει σα α α α α α α ε ι

6

ει σα α α α α α α ε ι

7

ο ο ον μου ου ου ου ου ιου

8

ου ου ου ει σα α α α α α α ε ι

Beispiel 13.2

(Γαλιώβου Πρωτοψάλτη(1), Αποπνυ(2)): (1) *Κεχαράριον άργόν*, (2) *σαχολογία*
 Ήχος πρώτος Gesang: Διονύσιος Φιρφιεής
 Text: Ταμείον 'Ανθολογίας 1824 Bd. 1, S.105-107 (1869, S. 143-147)

1

ιε ε ε ε ε ε ε ε ε

2

Κυ υ υ υ ρι ι ι ι ε

3

ε ε κε ε ε ε ε κερα α α

4

α ξα α α α προ ο ο ος σε

Reisenel 13.1

5

ει σα α α α α α α ει

6

σα α α κου ο ο ο ο

7

ο ο ον μου ου ου ου ου ου

8

ου ου ου ει σα κου

Beispiel 13.2

9

ο ο ο ο ο ο ο ο ν μου

Κυ ρι ε ε ρε ε ε

Κυ υ υ υ ρι ι ι ι ε

ε ε κε ε ε ε ε κεα α α

Beispiel 13.3

13


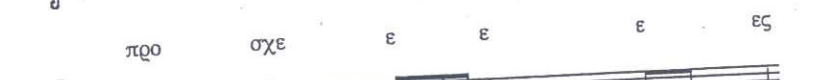






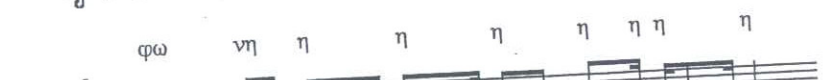




α ξα α α α α προ ο ο ο ος σε

εισα α α α α α α εισα α α του



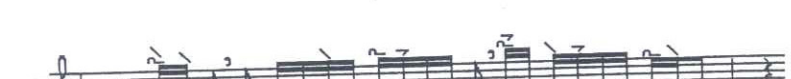

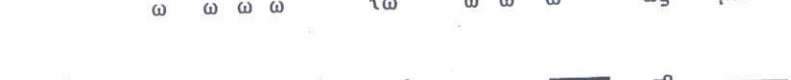






ο ο ο ο ο ο ο ο ν μου ου

ου προ ο ο ο ο ο ο

Beispiel 13.4

17 
 18 
 19 
 20 
 21 
 22 
 23 
 24 
 25 
 26 
 27 
 28 
 29 

Beispiel 13.5

21 
 22 
 23 
 24 
 25 
 26 
 27 
 28 
 29 
 30 
 31 

Beispiel 13.6

35 προ φά σεις εν α μαρτι αις
 36 συν αν θρω ποις ερ γα ζο με νοις
 37 την α νο μι αν
 38 και ου μη συν δυ α σω
 39 με τα των ε κλε κτων αυ του
 40 ο τι ε τι και η προ σευχη μου εν ταις ευ δο κι αις αυ των
 41 κα τε πο θη σαν ε χο με νοι πε τρας
 42 οι κρι ται αυ των πε σου νται αι

Beispiel 13.9

43 εν αμ φι βληστω αυ των οι α μαρ τω λοι
 44 κα τα μονας ει μι ε γω ε ως αν παρελ θω
 45 εν ο δω ταυ τη η ε πο ρευο μην
 46 ε κρυ ψαν πα γι δαν μοι
 47 Ε αν α νο μι ας πα ρα τη ρη σεις Κυ ρι ε Κυ ρι ε
 48 τις ι λαοθη σε ται ο τι πα ρα Σοι
 49 ο ι λα ομο ος ε ε στι ι

Beispiel 13.10

Beispiel 14. ferahfeza taksim

yaylı tanbur: Tanburi Cemil

Tonräume

Es werden in diesem *taksim* zwei Tonräume kombiniert, hier f-Tonraum und d-Tonraum genannt. Diese zwei Tonräume sind durch gemeinsame Ebenentöne verbunden und bilden dadurch eine Einheit. Ihre Endtöne (d und f) und der gemeinsame Ebenenton a lassen ein Gerüst a-f-d entstehen, das als übergreifendes Gerüst des *makam* bezeichnet werden kann. Das Gerüst kommt aber nicht als selbständiger Tonraum in einzelnen Phrasen vor, sondern ist in den zwei Tonräumen f und d verteilt. (vgl. Beispiel 15, wo a-f-d als solches innerhalb der einzelnen Phrasen vorkommt).



Kerne des f- und des d-Tonraums von Beispiel 14.

1. f-Tonraum (Phrasen 1, 5b, 8; teilweise Phrase 10b)

Der f-Tonraum ist in zwei Regionen unterteilt, deren Kerne die Quartfelder f'-c' und b-f sind. Daher kann kein einzelner Ton als Zentralton des ganzen Tonraums bezeichnet werden. Die zwei Quartetten werden durch Tetrachorde gleicher Art und Gattung besetzt, nämlich durch die diatonischen Tetrachorde f-e-d-c und b-a-g-f (diatonische Tetrachorde der dritten Art, d. h. mit der kleinen Sekunde an oberster Stelle). Die Trennung der Tetrachorde bzw. Regionen wird im formalen Aufbau des Stückes widerspiegelt: sie kommen in getrennten Teilen des Stückes vor: die obere Region bei Phrase 1 und die untere bei Phrasen 5b und

10b. Dies drückt formell die Trennung der zwei Kern-Tetrachorde durch den Ganzton b-c' aus. Dadurch, daß die Kerne der Regionen keinen gemeinsamen Ton haben, werden sie als getrennte, relativ unabhängige Regionen wahrgenommen. Diese Spaltung des Tonraums in zwei Teile wird im *taksim* von Tanburi Cemil durch die zeitliche Trennung der die zwei Regionen realisierenden Phrasen weiter vergrößert (Phrasen 1 und 5b). Andererseits aber bilden die zwei Regionen eine Einheit, weil sie die gleiche Intervallstruktur haben und im Quintabstand stehen (auf der Quinte findet man ja nach der griechischen Musiktheorie denselben Modus wieder!). Auch diese Tatsache kommt hier zum Ausdruck, nämlich dadurch, daß die Melodie der Phrase 5b eine Transposition der Phrase 1a in die Unterquinte ist. Es ist also, als ob der ἤχος von Phrase 1a in der Phrase 5b um eine Quinte tiefer transponiert erklingt. Die Zusammengehörigkeit der zwei Regionen und der zwei Phrasen ist konkret nachvollziehbar durch die Möglichkeit der Wahrnehmung von Phrase 5b als Fortsetzung und Antwort von Phrase 1a in der Unterquinte. Spielt man Phrase 1a und 5b unmittelbar nacheinander, so entsteht eine als eine Einheit wahrnehmbare vollkommene Phrase, welche die Oktave f-f spannt. Der zweite Teil der Phrase ist dabei als "Antwort" zum ersten Teil hörbar:



Anfänge von Phrasen 1a und 5b zusammengefügt

Die zwei weiteren Realisationen des f-Tonraums im letzten Teil des *taksim* ergänzen die Oberquarte zum jeweiligen Hauptton, wodurch dann der Hauptton auf beiden Seiten von der Quarte umrahmt wird. Die entstehende Doppelquarte (Septime) kann als συναφή (Anschluß) von zwei Tetrachorden bezeichnet werden. Wie bei der Besprechung der Tonraum-Gruppen bemerkt, ist diese συναφή das Hauptmerkmal der Struktur des *qırtog*, dessen Aufbau mit dem des f-Tonraums dieses *taksim* ähnlich ist. Die Anfangsphase des Stückes wird nun ein zweites Mal im unteren Tetrachord wiederholt, wobei die Oberterz a – Unteroktave des Spitzentons a' des f-Tonraums (!) – hervorgehoben wird:



Dritte Wiederholung der Anfangsphase

Bei Phrase 8 treten die Quartan b'-f' und f'-c auf. Dabei bleibt der f-Tonraum-Charakter dieser Phrase versteckt: im Vordergrund steht ein Feld auf g' (g'e'd). Einige Details sprechen dennoch für die gleichzeitige Annahme eines f-Feldes im Hintergrund (s. Besprechung von Phrase 8).

Weitere melodische Einzelheiten unterstreichen die Einheit des Tonraums, seine strukturellen Eigenschaften und den Kontrast zum d-Tonraum (s. unten, "Melodische Beziehung der Tonräume").

2. d-Tonraum (Phrasen 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12)

Phrasen 2, 3, 4, 5 und 9 heben den Ton d' durch häufiges Umspielen deutlich als Zentralton hervor. Weiterhin wird d' in Phrasen 2, 3, 4 und 9 an beiden Seiten von der Kleinterz und Quarte umrahmt (s. weiter unten: "Graduelle Weitung"). Die symmetrische Bildung von Kleinterz- und Quartfelder ist ein charakteristisches Eigenschaft des Zentraltons d' diatonischen Geschlecht und ist in vielen *makamlar* sowie $\eta\chi\omicron\iota$ zu hören.

Ebenentöne des Tonraums sind:

a Endton von Phrasen 2, 4, 9.

a' Höchster Hauptton; erster Ebenenton von Phrasen 3 und 7

g' Oberquarte des Zentraltons, erster Ebenenton und Zentralton in Phrase 8, erster Ebenenton von Phrase 9.

a' und g' wechseln ständig einander ab, wobei e als gemeinsamer "Axis" Ton dient. Die Quinten a'-d' und a-d werden meistens durch die Felder $[\omicron\Delta\sigma]$ und $[\omicron\vee\Omega]$ auf a' und g' (bzw a und g) überbrückt.

e' Axis beim Übergang von a' nach a. Gemeinsamer Ton der Tetrachorde (bzw. Quartfelder) a'g'f'e' und e'd'c'h'. h ist dann gemeinsamer Ebenenton im Feld d' $[\omicron\Delta\sigma]$.

Kerngebilde des d-Tonraums sind die Felder um d' und um g'. Um den Zentralton d' bilden sich symmetrisch das obere und das untere Klein-

terz-Quart-Feld (Affinitäten-Felder d'f'g, d'ha = d' $[\omicron\vee\Omega]$, d' $[\omicron\Delta\sigma]$). g' wird in Phrase 8 an beiden Seiten von der Kleinterz umrahmt.

Zentrale Region des d'-Tonraums ist die Oktave a'-a. Sie wird nach oben bis zur Kleinterz c" oberhalb des oberen Ebenentons a' gesteigert. Nach unten wird der Tonraum bis zur Unteroktave d des Zentraltons d' erweitert.

Melodische Beziehung der Tonräume

Die Beziehung der zwei Tonräume f und d wird durch eine melodische Parallelisierung geschaffen, auf deren Basis gleichzeitig der Kontrast der großen Terz f-a des f-Tonraums zur kleinen Terz d-f des d-Tonraums zum Ausdruck kommt.

1. Analogie

Auffallend ist die ähnliche Art in der die oberen Teile der zwei Tonräume bei Phrasen 1 und 2 sowie der untere Teil des f-Tonraums bei Phrase 5 gezeigt werden: anfangend mit dem höchsten Ton des Feldes (f', d') wird kurz dessen Oberterz gezeigt (a', f'). Es folgt der Übergang zur Unterquarte (c', a) mit kurzem Erklängen der Unterterz (d', h). Dadurch wird einerseits eine Einheit zwischen den Teilen des Stückes erzielt, andererseits ein gemeinsamer Hintergrund gegeben, auf dem der Kontrast zwischen der großen Terz des f-Tonraums f'-a' und der kleinen Terz des d Tonraums d'-f' mehr hervorsteht.

2. Kontrast

Die großen Terzen a'f' und e'c' des f-Tonraums werden in Kontrast zu den kleinen Terzen d'f' und ac' des d-Tonraums gestellt. Dies geschieht durch das Motiv i, absteigende Terz, welches in Phrase 1 die Großterzen a'f' und e'c' betont. Ein Vergleich der Anfänge der Phrasen zeigt, daß der Kontrast Großterz-Kleinterz eine wichtige Rolle spielt:

Phrase 1: a'-f', e'-c' (große Terzen)

Phrase 2: f'-d' (kleine Terzen, 2 Mal)

Phrase 3: a'-f', f'-d', e'-c'(h) (große und kleine Terz, Zusammenfügung der Anfänge von Phrasen 1 und 2)

Sekundäre Felder und Besonderheiten

Die Quarten g'fis'e'd' und e'd'c'h sind ausschließlich sekundäre Felder.

Das Feld f'[oΔo] unterscheidet sich von den anderen Kleinterz-Quart Zellen darin, daß in seinen Realisationen der Endton stets d', also die untere Kleinterz, und nicht die Quarte ist. Dasselbe gilt für die Zelle h-d'-e', bei der allerdings das e' teilweise mehr hervorgehoben wird (als gemeinsamer Ton der Quarten a'e'-e'h). Solche Zellen sind also nicht mit den anderen Kleinterz-Quart-Räumen gleichzustellen. Bei denen ist die Quarte nur eine Ergänzung zur Terz, bei den anderen ist sie Hauptziel. Die Terz also ist im Vordergrund. Es zeigt sich bei näherer Untersuchung, daß diese Terz aus anderen Gründen vorkommt: als Teil anderer Felder oder als symmetrische Ergänzung der Terz eines Feldes in der anderen Richtung. Solche Felder werden daher hier als sekundär bezeichnet. D.h. sie sind Hilfsräume, im Gegensatz zu den Haupträumen, welche die wesentlichen Träger der melodischen Struktur sind.

Melodischer Verlauf

Phrasen 1 und 2 stellen die oberen Teile der zwei kontrastierenden Tonräume von f und d gegenüber.

In Phrasen 3 und 4 übernimmt der d-Tonraum Hauptrolle, und d' wird als Zentralton etabliert. Phrase 3 ist melodisch sowie durch ihren Ebenenton-Aufbau als Verbindung und Übergang zwischen dem f-Tonfeld und dem d-Tonfeld hörbar. e' spielt als Brücke zwischen den Haupttönen der zwei Tonräume eine wichtige Rolle, doch d' wird als Ebenenton ihrem zweiten Teil beigelegt. In Phrase 4 wird dann d' deutlich betont.

Phrasen 5 und 6 ergänzen die zwei Tonräume f und d durch das Vorstellen ihrer unteren Teile.

Phrasen 7 und 8 erweitern den d' Tonraum durch Bildung von sekundären Feldern a'c' und g'b' auf den oberen Ebenentönen g' und a'.

Phrase 9 kehrt zu d' und a zurück. Dabei werden Quartfelder erst um d', dann um e' gebildet. Schließlich wird der Schluß auf a durch kurzes Erklängen von d'[oΔo] eingeleitet.

Eine graduelle Weitung der oberen und des unteren Felder von d' ist bemerkbar: in Phrase 2 wird nur die Kleinterz oberhalb und unterhalb von d' erreicht; Phrase 4 hingegen reicht bis zur Oberquarte (g') und Unterquarte (a). Doch beim ersten Mal wird die Oberquarte g' nicht so stark betont: sie wird von der Kleinterz f' vorbereitet und abgelöst und sie wird nicht lange gehalten, sondern sofort verlassen, um schrittweise zu d' zurückzukehren. In 4 wird also erst der Boden für die Oberquarte

durch die Kleinterz vorbereitet. Erst nach dem Höhepunkt (Phrase 7) wird die Oberquarte durch die Umrahmung von der oberen und unteren Kleinterz voll entfaltet (Phrase 8) und mit der Antwort auf der Unterquarte kombiniert (Phrase 9a).

Eine Tendenz zur "Fragmentierung" der Phrasen am Ende des ersten und im zweiten Teil (Phrasen 5-6 und 8-12) ist zu hören. Das heißt, die Phrasenteile werden immer kürzer und werden durch öftere kurze Pausen getrennt. Diese Fragmentierung erzeugt den Eindruck eines "Spannungsverlusts", "Abbaus der Spannung", einer Tendenz zur "Kurzatmigkeit" verbunden mit einer Beschleunigung des melodischen Tempos, welche das Annähern des Endes des Stückes andeutet.

Phrase 1

Die erste Phrase beschreibt den Bogen von f' zur Unterquarte c' und zurück. Sie steigt am Anfang und Ende über das f' zur Oberterz a' hinaus wodurch eine symmetrische, bogenartige Linie entsteht, deren Zentralton der Anfang und Endton f' ist. f' ist daher wichtigster Ebenenton der Phrase. Die Symmetrie des Melodiegerüsts wird weiterhin von der Motivik unterstützt: im ersten, absteigenden Teil wird ein absteigendes Terzmotiv, im zweiten Teil ein aufsteigendes gebraucht.

Phrase 2

Die zweite Phrase geht von f nach a über. Der Übergang geschieht in zwei Phasen: Im ersten Teil (2a), wird von f' nach d' übergegangen, im zweiten Teil (2b) von d' nach a. Der Anfang der zweiten Phrase ist eine Variation des Anfangs der ersten Phrase, welche die drei Ebenentöne des unteren Feldes von f' betont: f' - d' - c'. Gleich danach setzt zum dritten Mal dasselbe Feld von f' aus an. Diesmal aber wird die weite Affinität c nicht mehr erreicht und zwar deswegen, weil die enge Affinität d' zum Zentralton werden soll. Statt dessen erklingt gleich die untere enge Affinität h des neuen Zentraltons d'. Ein c' wäre auch denkbar, und die Konfiguration f'd'c'd' kommt durchaus oft bei Endungen mit Zentralton d' (bzw. eine Quinte tiefer auf a) vor, doch in dem Zusammenhang dieses Anfangs wäre so etwas ungeeignet um d' gegenüber f' als neues Zentrum zu behaupten, weil die Konfiguration f'd'c' schon mit f' als Zentralton assoziiert wurde. Man beobachtet dabei die symmetrische Umspielung des Zentraltons d' von der oberen und unteren engen Affi-

nität f' bzw. h. Dies ist ein beliebtes Mittel zur Betonung eines Zentraltons und wird vor allem für die Töne a (πα, *diğāh*) und d (δη, *nevā*) benutzt.

Tonräume der ersten zwei Phrasen sind also die zwei Felder f-d-c und d-h-a, von identischem Gerüst ([oΔō]), im Terzabstand. Dabei ist f ein starker, heller, durch die Oberterz a hervorgehobener Anfangston. d tritt erstmal sehr diskret auf, etabliert sich aber in der zweiten Phrase emphatisch.

Der am Ende der zweiten Phrase erreichte Ton a ist die Unteroktave des gleich am Anfang der ersten Phrase betonten Spitzentons, der als Großterz eine "Intensivierung", "Steigerung" von f' interpretierbar ist. ("Nicht nur f', sondern darüber hinaus sogar a"). Daß die große Terz als Steigerung des Zentraltons zu verstehen ist, ist durch die helle Wirkung der großen Terz zu erklären.

Phrase 3

Das Tonfeld der dritten Phrase ist unstabil. Dies ist ein typisches Merkmal einer Übergangs-Phrase. Zwei Ebenentöne e' und d' konkurrieren miteinander bis zum Ende der Phrase. Feld des ersten Teils der Phrase (3a), ist ein OA Feld auf e'. In 3b tritt d' auf. Entscheidende Rolle dabei spielt das f' von 3b. Als Ol von d deutet es vorübergehend ein d-Feld an (fdcd und fdhd sind ja typische Felder des Zentraltons d im diatonischen Geschlecht wie auch in diesem Stück feststellbar ist). Diese Verunsicherung der Stellung von e' wird eigentlich nicht aufgehoben. d' bleibt weiterhin bis zum Ende der Phrase präsent. So ist diese Phrase ein unvollständiger Übergang von a' bzw. e' nach d'. Erst in der nächsten Phrase wird d' tatsächlich etabliert. Trotz der starken Anwesenheit von d' gibt es wesentliche Gründe für die Annahme von e' als Zentralton der dritten Phrase:

1. Die melodische Linie beschreibt schrittweise einen Abstieg von a nach h und einen Aufstieg zurück nach e'. Dabei wird einerseits die Oberquarte a'e' durch den punktierten Abstieg a'g'f'e', und andererseits die Unterquarte h'e' durch den ornamentierten Aufstieg hc'd'e' betont. Die an beiden Seiten von e' liegenden Tetrachorde a'g'f'e' und h c' d' e' erklingen unverkennbar, das obere rasch, das untere ausgedehnt. So ist es deutlich, da e' nicht nur strukturell, sondern auch in der melodischen Realisierung im Zentrum der Septime a'-h' steht. Die Phrase endet eigentlich auf e'. Das ohnehin sehr kurze d' am Schluß ist ein Anhängsel, das

erstens den unstabilen Charakter der Phrase und ihres Felds unterstreicht, und zweitens die Wiederkehr nach d als Zentralton in der nächsten Phrase vorausnimmt.

2. Eine nähere Betrachtung der melodischen Linie bringt weitere Argumente für e' als wichtigsten Ebenenton: die melodische Linie von Phrase 3 ist eine Variation der Linie von Phrase 1: Der Umriß von 1a ist f'a'd'e'c'.

3. Die Notenfolge f'e'd' kann in diesem *taksim* als Zusammenfassung der Tonraumstruktur von *ferahfeza* angesehen werden: der f-Tonraum ist Anfangs-Tonraum, d-Tonraum ist der Schluß-Tonraum, e dient als Übergang von f nach d.

4. Im zweiten *taksim* von Tanburi Cemil im *makam ferahfeza* (Beispiel 2), sind die zwei Quartfelder um e', deutlich vor Endungen auf a zu hören. Ein Septim-Tonraum um e' ist also dem *makam* nicht fremd.

Die dritte Phrase ist in 5 Unterphrasen gegliedert. Zu denen ist im Einzelnen folgendes zu bemerken:

3a: Abstieg von der Oberquarte, (a'), über die Oberterz, (g') zum Zentralton (e').

3b: e' wird nicht "stabilisiert", sondern es geht sofort hinüber zu f' als Terz von d', und von dort nach d'. Die "lygisma" Umspielung efefe gibt der Linie den unstabilen Übergangscharakter.

3c: Auch d wird sofort verlassen, um wieder nach e' zurückzukehren. Es wird zum unteren Feld, e' - h übergegangen.

3d: Vom unteren Eckton des unteren Feldes (h) wird nach d' zurückgekehrt.

3e: Das untere Tonfeld wird durch die Rückkehr zum Zentralton e' abgeschlossen. Anschließend wird die Rückkehr nach d' in der nächsten Phrase durch ein Anhängsel überbrückt.

Der Endton d', ein Staccato nach einem langen e', wirkt eher als abruptes Abbrechen der Melodie oder als "Suffix". Er verunsichert e', ohne aber seine Wirkung zu löschen. e' und d' werden jeweils mit ihrer oberen kleinen Terz verbunden, wodurch eine absteigende Kette ("Sequenz") von zwei absteigenden kleinen Terzen im Ganztonabstand entsteht.

Der Tonraum von Phrase 3 besteht hauptsächlich von den Feldern e'[oΔō] und h[oΔō]. Die Felder haben also einen gemeinsamen Ton a

Mit anderen Worten, sie sind "angeschlossen". Darüber hinaus sind die Intervallstrukturen der jeweils innerhalb der zwei Felder enthaltenen Tetrachorde gleich. Es sind nicht nur zwei gleiche angeschlossene Felder, sondern auch zwei gleiche angeschlossene Tetrachorde.

Die Motive von Phrase 1 werden hier dem d' Tonraum angepaßt. Die Linie der ersten Phrase ist kompakt und klar, die der dritten Phrase ist unregelmäßiger und wirkt dadurch unsicherer. Daher hat Phrase 3 den Charakter einer Entwicklung, Fortführung, im Gegensatz zum Eröffnungscharakter der ersten Phrase.

Die dritte Phrase kombiniert also die melodische Linie der ersten Phrase mit dem d' Tonfeld. Sie bekommt dadurch einen ambivalenten Charakter: einerseits hat sie Anfangscharakter, was vom einleitenden Oktavsprung a-a' betont wird, andererseits aber hat sie den unstabilen, dynamischen Charakter einer Fortsetzung. Dies kann auch als Ausdruck einer gewissen Verzögerung oder Unsicherheit interpretiert werden, bevor einer der zwei in Phrasen 1 und 2 nebeneinandergestellten Tonräumen die Oberhand gewinnt. Es ist, als ob der Interpret noch den f' Tonraum im Kopf hat und zwar assoziiert mit der ersten Phrase, aber dann doch zum d' Tonraum einpendelt. Dennoch wird d' noch nicht voll etabliert. Erst in der nächsten Phrase wird es deutlich zum Zentralton.

Phrase 4

d' tritt hier stark in den Vordergrund und wird durch Wiederholung und Umspielung als Zentralton etabliert. Durch diese Betonung wird jeder Nachhall vom f-Tonraum verdrängt, und der Übergang zum d' Tonraum ist vollzogen. Dementsprechend erklingen nun vollständig die Felder d'[o△o] und d'[o▽o]. d'[o▽o], wird vervollständigt: zur engen Affinität (f) tritt nun auch die weite Affinität (g) hinzu. Doch geschieht dies nur flüchtig am höchsten Punkt der Phrase; die volle Entfaltung der Oberquarte wird dem zweiten Teil des *taksim*, nach dem *meyān*, vorbehalten.

Phrase 5

Die fünfte Phrase moduliert zurück zum f-Tonraum und zeigt dessen untere Region. Der neue Ton b wird emphatisch eingeführt. Die Halbtonverschiebung wird betont (dbdb). 5b2 ist eine Transposition von 1a um eine Quinte tiefer. Die Parallele hebt den Tonraum fac-b(g)f hervor, g wird von a verdrängt.

Phrase 6

Es erklingt der untere Teil des d-Tonraums, d[o△o], und die Oberquinte a von d, welche die Verbindung zum oberen Teil des Tonraums bildet. Der erste Teil der Phrase (6a) spannt die Quarte von g (Oberquarte von d) nach d. Dessen melodisches Gerüst ist das Motiv ii. Dadurch wird eine Verbindung zur vorausgehenden Phrase hergestellt: 6 setzt die stufenweise absteigende Terzen von 5 fort. Insgesamt bilden Phrasen 5 und 6 einen stufenweisen Abstieg von d' nach d, mit Zwischenstationen auf a und f.

Phrase 7

Diese Phrase bildet den Höhepunkt des Stückes (*meyān*). Es wird die höchste Tonstufe des Stückes c'' erreicht, und zwar als Kleinterz über dem höchsten Ebenenton a'. Von dort aus wird stufenweise bis zum Zentralton des d-Tonraums d' hinabgestiegen. Hauptrahmen der Phrase bildet also die Quinte zwischen dem höchsten Ebenenton a' und dem Zentralton d'. Da die Quinte den Rahmen eines Feldes [o▽o] sprengt, wird sie hier durch zwei Felder überbrückt: e'[o▽o] und d'[o▽o]. Der gemeinsame Ton dieser zwei Felder, g', dient dabei als Zentralton im vierfachen Sinn:

1. Als gemeinsamer Ton der Felder a'g'e und g'f'd, durch den der Übergang zum d' Feld durchgeführt wird.
2. Im Ambitus: es ist die Mitte des Ambitus der Phrase der Septime c''-d'.
3. Zeitlich: es kommt zeitlich als Ebenenton etwa in der Mitte der Phrase vor (da der stufenweise Abstieg gleichm. vorgeht).
4. Melodisch: es wird von beiden Seiten von der Kleinterz umrahmt (Motive b'a'g' und e'f'g'), und dadurch gegenüber den anderen Tönen hervorgehoben. Während die vorangehenden Melodieelemente eine

absteigende Richtung haben, wird das zentrale g' von unten aus durch aufsteigende Bewegung erreicht, was ein hervorhebendes Kontrastmittel ist.

Weiterhin ist diese Phrase verwandt zu Phrase 3. Gemeinsam mit ihr betont sie das a' am Anfang, steigt mit einem punktierten Quart-Motiv bis zu e', und weilt um den Halbton e'-f'. Hier aber ist der Tonraum um eine Terz nach oben erweitert und der Schwerpunkt liegt dementsprechend bei g', eine kleine Terz höher als e'. Statt zur Unterquarte h von e' zu reichen, wird auf d geendet. Weiterhin ist bemerkenswert, da das c'' nicht nur als Terz zu a' in Beziehung tritt, sondern in der Makrostruktur auch die Oberquarte des oberen Feldes von g' (g'b'c'') bildet, welches durch die Spitzentöne der Phrasen 7, 8 und 9a umrissen wird.

Phrase 8

Das Gerüst dieser Phrase ist etwa eine Transposition der hervorgehenden sechsten Phrase um einen Ganzton tiefer. Man könnte dies als variierte Sequenzierung bezeichnen. Der Ambitus der Phrase ist die Septime b'-c'. Dementsprechend wäre eine Hervorhebung des in der Mitte dieser Septime situierten Tons f' als Zentralton zu erwarten. Doch es erklingt auch ein g'-Feld (g'e'd') mit symmetrischer Ergänzung der Kleinterz durch die obere Kleinterz b'.

Diese Phrase ist gleichzeitig als f'-Tonfeld Phrase mit Zentralton f' und als d-Tonfeld Phrase mit Hauptton g' hörbar. (s. detaillierte Besprechung unten). Zentralton ist g, Endton dessen untere Quarte (d). Der Zentralton wird erst von seinen zwei engen Affinitäten (b und e) umrahmt. Dann wird zu e und schließlich zur Unterquarte d' hinabgestiegen. Der Endton d, Unterquarte des Zentraltons g, wird durch die Figur dedc betont.

In Phrasen 7 und 8 ist die Überlagerung von zwei verschiedenen Strukturen auf derselben Melodie zu beobachten. Die eine Struktur ist die der Felder und Ebenentöne im Kontext des Tonraums des ganzen Stückes. Die andere ist die des Melodiegerüsts der Phrase. Das Melodiegerüst spannt in beiden Phrasen eine kleine Septime. Im Einzelnen:

Den Hauptrahmen der Felder-Struktur von Phrase 7 bildet die Quinte a'd'. Wie oben bemerkt, wird sie durch die zwei Felder a'g'e' und g'f'd' überbrückt, wobei g' als gemeinsamer Axis Ton dient. Hauptrahmen des Melodiegerüsts hingegen, ist die Septime c'd'. Das in der Mitte dieser Septime liegende g' ist gleichzeitig gemeinsamer Ton der zwei Felder der Phrase und wird durch die melodische Bewegung betont, wie oben be-

schrieben. Die Strukturüberlagerung in Phrase 7 ist schlicht, weil alle drei wichtigsten Töne des melodischen Gerüsts: der Spitzen- und Anfangston c'', das in der Mitte liegende g' und der tiefste Ton und Endton d', gleichzeitig zu den Feldern der Phrase gehören: (c'' als obere Kleinterz von a', g' als Kleinterz von e' sowie als Oberquarte von d', d' als Hauptton des Feldes d'f'g'). Bei Phrase 8 hingegen ist die Situation komplizierter: durch die Umspielung von g', das Halten von e' und die Umspielung von d' am Ende der Phrase wird ein Feld g'e'd' mit symmetrischer Ergänzung nach oben durch die Kleinterz b' angedeutet. Demgegenüber steht die Doppelquarte b'f'c'. b' ist als Spitzenton und als Anfangston wichtig. f' wird durch seine durch ein Ornament betonte Anfangsstellung bei 8b hervorgehoben (vergleiche die parallele Stelle bei 7, wo f' nicht betont wird). c' wird nicht hervorgehoben, weil es sonst das d' des Feldes g'e'd' überschatten würde. Das Anhängen des c'-Sechzehntels am Ende von 8b ist nur als Ergänzung der Septime zu b' erklärlich, wodurch auch die Parallele zur vorausgehenden Phrase gehalten wird. c' spielt ja sonst keine andere Rolle, es sei denn als Unterquarte zu f' im f-Tonraum, und motivisch gibt es auch keine Gründe für ein c' an dieser Stelle. Tatsächlich gibt es eine Tendenz zum f-Tonraum in dieser Phrase, eben durch die Quartan b'f' und f'c', die aber durch die Betonung von g', e' und d' etwas geschwächt wird. Es ist also denkbar, daß hier ein f-Tonraumteil über ein d-Tonraumteil gelegt wird. Daß die Septime und das in der Mitte stehende f' strukturell von Bedeutung sind, wird außerdem von vielen anderen Beispielen von Phrasen mit Septim-Ambitus in mehreren *makamlar* bestätigt.

Bei Phrase 8 also sind die Töne des Feldes verschieden von den wichtigsten Tönen des melodischen Gerüsts. Grundsätzlich steht f' als Mitte der Septime c''d' mit dem Hauptton g' des Feldes der Phrase in Konflikt. Dieser Konflikt wird gelöst durch die Verschränkung von zwei Terz-Motiven im Melodiegerüst, eins auf die Gerüsttöne b'a'g', das zweite auf f'e'd'. b' wird als obere Kleinterz zu g' in Beziehung gebracht, während f' in Kleinterz-Beziehung zu d' tritt. Die Kleinterz f'd' wird dann durch die Ergänzung des Unterquarte c' zum Teil eines Feldes f'[oΔσ] (s. Phrase 1 sowie 3 von Beispiel 2).

Phrasen 7 und 8 können als Musterbeispiele vom fortgeschrittenen melodischen Denken beim taksim bezeichnet werden: Die Technik der Ornamentierung wird so weit entwickelt, daß mehrere strukturelle und melodische Elemente überlagert werden können (s. Besprechung in Kapitel "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien", Begriff "Diminution").

Phrase 11

Das Melodische Gerüst von Phrase 11 ist einfach eine absteigende Tonleiter, welche die ganze Oktave vom Zentralton d' bis zum Endton d hinabschreitet. Das obere Quartfeld (Tetrachord) d'a und das untere Quartfeld g-d der Oktave d'-d werden durch unterschiedliche melodische Bewegung unterschieden. Im oberen ist das Fortschreiten regelmäßiger und die Gerüsttöne klarer durch das Verweilen auf jeden Ton (d': 16tel gefolgt von 12tel Pause, also etwa staccato Achtel; c' und b: punktiertes Achtel; a: Umspielung). Im unteren Quartfeld hingegen ist die melodische Linie unregelmäßiger und das Gerüst unklarer. Die Betonung von g wird auf seine kleine Obererz b übertragen. Auch e wird von der Obererz f des Finaltons d überschattet. Weiterhin wird der Übergang vom oberen zum unteren Quartfeld durch zwei aufeinanderfolgende Akzente (rf) markiert. Der Tonraum d'-d wird also durch die Melodik in oberes und unteres Quartfeld geteilt. Die Trennung der Tetrachorde im Oktavraum wird von der Struktur der Melodie widerspiegelt.

Phrasenübergänge.

Phrasen 1-2

Phrasen 1 und 2 sind durch die Wiederholung des Abstiegs f'-d' am Anfang Verbunden. 2 fängt mit einer Variation des Anfangs von 1 an und entwickelt sich zu einer Fortsetzung von 1, welche den Zentralton d etabliert und zum Endton a hinüberleitet.

Phrasen 2-3

Der Oktavsprung bedeutet neuen Ansatz. Das a' ist ein neuer betonter Ebenenton und leitet das Feld e'[o∇Q] ein. Phrase 3 ist also Anfang eines neuen Teils des *taksim*.

Phrasen 3-4

Die Hinzufügung von d am Ende von 3, verunsichert den Zentralton e', und gibt somit den Eindruck einer unvollständigen oder suspendierten Endung. Phrase 4 ist durch die Wiederholung der Bewegung e-d deutlich Fortsetzung von 3.

Phrasen 4-5

Der Anfang von Phrase 5 wiederholt den Endton von Phrase 4, wodurch er als Fortsetzung dieser gehört wird. Gleichzeitig aber wird der Eindruck gegeben, daß diese Fortsetzung nicht Vervollständigung des Vorangegangenen ist, sondern Einsatz in einen neuen Abschnitt mit neuem Material. Dies geschieht durch den Wechsel von d'[o∇Q] nach a[o∇Q], sowie durch die Rückkehr und Pause auf a, in 5a. Mit anderen Worten, der Schluß auf a wird erstmal Wiederholt, um anzudeuten, daß nun in neuen, weiteren Regionen fortgeschritten werden soll. Auch gibt das kurzatmige Zurückfallen von d nach a und der wiederholte Ansatz mit demselben Motiv bei 5a1-2 den Eindruck, daß für eine kurze Weile unentschlossen nachgedacht wird. Die nun einzuschlagende Richtung wird erstmal vorangetastet, bis der Improvisierende sich doch entscheidet, a zu verlassen und zum kontrastierenden b hinüberzugehen. Dieser Vorgang zeigt auch, daß b als den bisher erklangenen Feldern fremder Ebenenton der Vorbereitung bedarf.

Phrasen 5-6

Die Linie des Melodiegerüsts von Phrase 6 setzt die von 5 fort durch eine Wiederholung des Motivs der absteigenden Terzen auf ge-fd. So entsteht eine stufenweise absteigende Linie von b nach f bzw. g nach d in "parallelen" Terzen. Betrachtet man die Spizentöne dieser Terz-Linien zusammen mit den Spizentönen von 5a, so erweist sich das Gerüst von Phrasen 5 und 6 als stufenweiser Abstieg von f' nach d.

Phrasen 6-7

Trennung: Lange Pause und Sprung zum Ebenenton in die Duodezime: Anfang des *meyân*.

Parallelen

Phrase 3 ist ausgedehnte Fassung von Phrase 1, angepaßt zum d-Tonraum.

Phrase 5b ist transponierte Variation von Phrase 1a eine Quinte tiefer.

7 ist Variation von 3a-b, schließt aber auf d' wo 3 mit e' fortführt.

9a ist eine Zusammenfassung der melodischen Linie von 4b.

9b ist eine komprimierte Fassung von 3, an der ein dem Ende von 5a ähnlicher Schluß nach a hinzugefügt wurde.

10a ist im Grunde eine Transposition von 8a um eine Quinte Tiefer. Dies hat den Effekt einer Parallele der zwei Übergangsstellen des zweiten Teils: Phrase 8 ist Übergang vom Feld des Ebenentons a' nach d' und später dessen Unterquarte a, während Phrase 10 Übergang vom Feld d'a zum Feld bf ist.

Ferahfeza taksim

(Ist. Kons. 814)

Yaylı Tanbur: Tanburi Cemil Bey

Beispiel 14.1

9 5a

10 5b

11 6

12

13 7a

14 7b 8a

15 8b

16 9a 9b 9c

Detailed description: This page contains musical notation for measures 9 through 16. Measure 9 is labeled '5a' and features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes and a downward bow stroke. Measure 10 is labeled '5b' and continues the pattern. Measure 11 is labeled '6' and shows a more regular eighth-note pattern. Measure 12 is unlabeled. Measure 13 is labeled '7a' and features a series of eighth notes with accents. Measure 14 is labeled '7b' and '8a', showing a transition in the rhythmic pattern. Measure 15 is labeled '8b' and continues the eighth-note pattern. Measure 16 is labeled '9a', '9b', and '9c', featuring a more complex pattern with some triplets and a tempo change to 67.

17 9d 10a

18 10b

19 11

20 (12)

21 12

22

Detailed description: This page contains musical notation for measures 17 through 22. Measure 17 is labeled '9d' and '10a'. Measure 18 is labeled '10b'. Measure 19 is labeled '11' and includes dynamic markings 'r f ppp r f'. Measure 20 is labeled '(12)' and includes a tempo change to 67. Measure 21 is labeled '12' and features a complex rhythmic pattern. Measure 22 is unlabeled and ends with a double bar line.

Beispiel 15.
ferahfeza taksim

Yaylı Tanbur: Tanburi Cemil Bey

Die Struktur von diesem *taksim*, was die Behandlung der Tonräume betrifft, ist lockerer als die von Beispiel 14. Insbesondere gegen Ende, ab Phrase 9, werden die Übergänge zwischen den Tonräumen etwas abrupt. Möglicherweise wurde das *taksim* aus Zeitmangel auf der Schallplatte vorzeitig abgeschlossen (Oransay hat auf diese Tatsache in Bezug auf andere Aufnahmen von Tanburi Cemil hingewiesen).

Wie bei Beispiel 14 so auch hier gibt es einen f-Tonraum und einem d-Tonraum. Zum d-Tonraum kommen aber hier noch manche neuen Elemente hinzu. Die Oktave a'-a wird im zweiten Teil des Stückes bei Phrasen 11-14 stark hervorgehoben. Es bilden sich Strebetöne um d' (Phrase 11,12,13) und a' (Phrase 12). Der Septim-Tonraum um e' kommt öfter und deutlicher vor Endungen in a' vor. Phrase 12 endet sogar regelrecht auf e'.

Es gibt gemeinsame Motive und Phrasen mit Beispiel 14:

- Die absteigende Terz, speziell die Terz f'e'd'.
- Die absteigende Quarte a'g'f'e'. Ihre Vorkommen in Phrasen 2, 4, 5b, 6 (zwei mal) und 12 zeigen, daß diese Quarte dem f und vor allem dem d Tonraum durchaus nicht Fremd ist.

Eine weitere Gemeinsamkeit zu Beispiel 14 ist die besondere Behandlung der Halbtonrückung a-b (Zeilen 11-12). Mit dem Kontrast *forte-pianissimo* und dem Triller auf b wird der Wechsel zwischen dem d-Tonraum (Tonraum der a-Gruppe) und dem f-Tonraum (Tonraum der c'-Gruppe) als formaler Schnitt im *taksim* signalisiert.

ferahfeza taksim

(Ist. Kons. 1963)

yaylı tanbur: Tanburi Cemil Bey

1

2

3

4

5

6

7

8

marcato

♩ = 67

♩ = 100

♩ = 90

♩ = 74

tr

tr

Beispiel 15.1

9
6

10

11
pizz.

12
♩ = 59-60
pp
7a

13
7b mp - mf
♩ = 50
pizz. pizz.
dia. morendo (pppp)

14
♩ = 72
8 f

15
(♩ = 72)

16
♩ = 72 (♩ = 48) ♩ = 57
9

Beispiel 15.2

17
10
♩ = 71

18
11
V V V V

19
12

20
13

21
pizz.

22
14
pizz.

Beispiel 15.3

Beispiel 16. *bestenigâr taksim*

yaylı tanbur: Tanburi Cemil Bey

Das *bestenigâr taksim* von Tanburi Cemil zeigt die kontrastierende Gegenüberstellung von Tonräumen in einem *taksim*. *bestenigâr* wird von Karadeniz (127) als Kombination von *sabâ* und *arak* beschrieben, doch in diesem *taksim* sowie in vielen Kompositionen deutet sich im *bestenigâr* auch *evicârâ* an, wenn um das *fis'* chromatische Strukturen erklungen. Makam *sabâ* hat Zentralton *c'* und Endton *a*. Makam *evicârâ* hat ersten Hauptton *fis'*, Endton *fis*, und weitere Haupttöne *d'*, *cis'* und *h'*. Sowohl *makam sabâ* als auch *makam evicârâ* haben Tonraumstrukturen mit stark geprägtem Eigencharakter wegen ihrer Strebetöne. Die Tonräume der zwei *makamlar* werden im *taksim* ohne verbindenden Übergang nebeneinandergestellt, und zwar in zwei getrennten Teilen: *sabâ* mit *fis* Endung (Phrasen 1-4, erster Teil des *taksim*), und *evicârâ* bzw. *arak* (Phrase 5, zweiter Teil). Die doppelte Kleinterz *c' a-a fis* wirkt auffällig, da sie eine verminderte Quinte umspannt. Daher reicht der Sprung zur Oktave *fis'* und die Rückkehr zum diatonischen Raum um *a* mit Endung *fis*, um die zwei Tonräume in eine Einheit zu verbinden: Einheit durch Kontrast eher als durch Gemeinsamkeit.

Die Besonderheit des *makam bestenigâr* ist die Endung auf der unteren Kleinterz *fis* unterhalb des Haupttonraums *a-c'*. Mit anderen Worten, der untere Ebenenton *a* (die untere enge Affinität) des Feldes von *c'* bildet seinerseits sein eigenes Feld nach unten. Dadurch entsteht ein "doppelter" Tonraum, mit primärem Zentralton *c'* und sekundärem Zentralton *a*. Eine klare Bildung der Felder von *c'* und *a* ist in diesem *taksim* zu hören: Phrasen 1-4a bilden die Quartan um *c'*, Phrase 4b bildet das Feld *a[0vQ]* (Weitung von *a[v]*) und schließt auf die untere Kleinterz von *a*. *c'* ist also primärer Zentralton, weil es von beiden Seiten in breiterem Ambitus umspielt wird, und seine Felder für längere Zeit in der Melodie herrschen. *a* ist sekundär, weil nur einmal *a[0Δδ]* auf ihm gebildet wird, und es für kürzere Zeit gespielt wird. Beachtenswert ist die symmetrische Bildung der Quartfelder *c'g'* und *c'f'* um *c'*. Das obere von ihnen wird durch die Quinte *g'* ergänzt, welche die Oktave zum tiefsten Ton des unteren Feldes *g* ist.

Phrase 1

Die Melodie der Phrase ist fast ausschließlich aus Terz-Zellen zusammengestellt, die ein leicht erkennbares, stufenweise fortschreitendes melodisches Gerüst konstituieren. Es beschreibt anfangs *c'[0vQ]*, und zwar in der bekannten Form der graduellen Weitung: vom Hauptton *c'* wird erst die untere Kleinterz *a* durch stufenweisen Abstieg erreicht, dann zum Hauptton zurückgekehrt, um im zweiten Abstieg die Unterquarte *g* zu erreichen. Am Ende wird dieses Feld durch den Abstieg bis zur unteren Kleinterz *fis* der Kleinterz *a* erweitert – eine übliche Weise, auf den Grundton von *bestenigâr* zu schließen.

Phrase 2

Die zweite Phrase gleicht den Abstieg in die Unterquarte *g* und Doppelterz *fis* durch einen Aufstieg in die Oberquarte aus. Trotz des *fis* in der ersten Phrase, erklingt in den ersten zwei Phrasen eine Doppelquart-Bildung um *c'* (*c'g-c'f'*).

Phrase 3

Die dritte Phrase ergänzt die Oktave *g'* zum soeben erklungenen Septimraum *g-f'*. Die Endung *gahc'* ist charakteristisch für *sabâ* und *bestenigâr*. Sie dient dazu, durch das Erklingen der Unterquarte die Stellung von *c'* als Zentralton hervorzuheben.

Phrase 4

Phrase 4 schließt den Bogen, der durch den Aufstieg *fis-a-c'-f'-g'* in Phrasen 1-3 aufgemacht wurde, durch die Rückkehr nach *fis* in genau umgekehrter Reihenfolge: *g'-f'-c'-a-fis*. Da nun *fis* als Endton des ersten Teils mehr betont werden soll, wird die untere Kleinterz *a* zum Hauptton. Dies geschieht dadurch, daß über sie das Feld *a[0vQ]* erklingt. Die mit *d'* ergänzte Ebenenton-Reihenfolge lautet: *g'-f'-d'-c'-a-fis*, also zwei Kleinterz-Quart-Felder im Quartabstand (*d'[0vQ]* und *a'[0vQ]*) und Schluß auf der Unterterz zum Hauptton *a* (vgl. Phrase 6).

Phrase 5

Phrase 5 bildet den *meyān* des *taksim*. Die Oberoktave des Endtons (fis) wird von zwei Quartfeldern umrahmt (fis'b' und fis'cis'), und zwar nach Art des *makam evicārā*. Das heißt, die Quarte fis'b' ist diatonisch, fis'c' hingegen ist chromatisch, mit der übermäßigen Sekunde in der Mitte (d'eis'). Die Besonderheit dieses Septim-Tonraums liegt in seiner unteren Hälfte: Die Ecktöne fis' und cis' der unteren Quarte werden jeweils von kleinen Sekunden umrahmt, wodurch ihre Attraktionston-Wirkung stark hervorgehoben wird. Die Kleinterz zum unteren Feld von fis fehlt, an ihrem Platz erklingt die Großterz fis'-d'. d' ist aber oberer Strebeton von cis'. Gleichzeitig bildet d' die Quarte zum oberen Strebeton f' von fis'. Diese Struktur wird durch den Sprung oder Aufstieg von d' nach g' hervorgehoben. Es ist aber m.E. nicht von einem sekundären d'-g' Quartfeld zu sprechen. Es geht eher um die Konkurrenz zwischen d' und cis'. d' ist als Oberquarte von a ein Bindeglied für den Übergang zum diatonischen Tonraum um a. Daher schließt die fünfte Phrase mit einer etwas abrupten Wendung nach d'.

Phrase 6

Phrase 6 steigt zum Endton fis hinab. Sie steht im diatonischen Tongeschlecht und gebraucht die von *ferahfezā* bekannten Felder des d-Tonraums. d' ist daher auch hier ein besonders hervortretender Ton. Da aber der Ambitus des Abstiegs nicht die Oktave a'-a, sondern die Dezime a'-fis ist, ist die Struktur der Phrase und des Tonraums dementsprechend modifiziert. Ausschlaggebend ist dabei die Tatsache, daß das Intervall a'fis von drei angeschlossenen Tetrachorden gleicher Art gespannt werden kann: a'g'f'e', e'd'c'h, hag fis. Wir haben hier also ein Beispiel von einem Quartensystem (σύστημα κατὰ τετραώνιον). Die drei Quarten bilden den strukturellen Rahmen der Phrase. Sie sind sowohl in der durch die lokalen Spitzentöne resultierenden Melodielinie erkennbar, als auch in Motiven der Phrase anwesend. Der Abstieg nach a geschieht etwa auf demselben Weg wie in den *taksim* im *makam ferahfezā*, mit dem Unterschied, daß der Ton h in der eigenartigen Phrase 6b hervorgehoben wird. Diese Hervorhebung durch das einmalige Erklingen des Strebetons ais und die Wiederholung des Großterz Motivs g-h bewirkt eine momentane Modulation zum μέσος der g-Gruppe. Dadurch entsteht eine strukturelle Zweideutigkeit, welche die Überlagerung von zwei Tonräumen begleitet: a'-f'-d'-a-fis (3-5 Felder) und a'-e'-h-fis (Quart-

Felder). Die zwei Phrasenteile haben die Umfänge a'a (Oktave) und e'fis (Septime), beim ersten Teil aber wird kurz auf der Unterseptime gezögert, weil sie sowohl eine strukturelle Parallele (Septim-Sequenz) sowie Verbindungsglied (gemeinsamer Ebenenton) zwischen den Phrasenteilen bildet. Es wird auf eine Tiefalterierung der Quarte d' zu a nach *sabā*-Art verzichtet. Dies würde wahrscheinlich den Kontrast der zwei Tonräume (c'(a) Tonraum von *sabā* und fis' Tonraum von *evicārā*) sowie die Eigenartigkeit der Doppelterz c' a fis zu stark betonen.

Vergleich der *taksim*ler in *ferahfezā* und in *evicārā*

Beim Vergleich der Tonraum-Struktur der Stücke in *ferahfezā* und *bestenigār* werden zwei verschiedene Arten deutlich, mehrere *makamlar* bei der Realisierung eines *birlesik makam* zu kombinieren. Im *makam ferahfeza* wird der f-Tonraum mehr oder weniger in den d-Tonraum einverleibt (obwohl er in Beispiel 14 seine Autonomie nicht verliert). Die Phrasen des f-Tonraums sind zwischen den Phrasen des d-Tonraums verteilt. Zwischen einem Tonraum und dem anderen gibt es meistens verbindende Übergänge. Weiterhin bilden die Phrasen des f-Tonraums Teil der übergreifenden Ebenenton-Linie der Phrasen. Der f-Tonraum wird dadurch zum organischen Teil des d-Tonraums und ersetzt sogar seine untere g-Feld Komponente, welche in anderen *makamlar* der a-Gruppe sonst vorkommt. Im *makam bestenigār* hingegen, wird der *evicārā* (fis') Tonraum dem c'(a)-Tonraum kontrastierend gegenübergestellt. Die *sabā* (a-c') Komponente ist von der *evic-ara* (fis') Komponente getrennt; die erste erklingt im ersten Teil des *taksim*, die zweite im zweiten. Es gibt keinen Übergangsteil, sondern nur einen direkten Sprung von der Endung des ersten Teils (fis) in die Oberoktave fis' und somit zum Höhepunkt. Sowohl Ebenentöne und Intervallstrukturen als auch Lage stehen also hier im Kontrast. Das verbindende Glied ist der Ton d', ohnehin ein sehr hervorstechender Ton im diatonischen Tonraum. Es ist dabei bemerkenswert, daß d' bei *sabā* gerade ein öfters tiefalterierter labiler Ton ist, während er in *evicārā* zwar als Teil seiner diatonischen Komponente vorkommt, dennoch als oberer Strebeton der Unterquarte cis' ein Strebeton ist. Der Übergang zu d' hat in *evicārā* immer einen starken "Modulationseffekt". In jüngeren Stücken aus dem 19. Jahrhundert wird dieser Effekt durch weitere Modulationen in noch mehr entfernten Tonräumen verstärkt.

bestenigär taksim

(Ist. Kons. 813)

Yaylı Tanbur: Tanburi Cemil Bey

1 (0)

2 1

3 J=58 J=66-67 2

4 J=58-51 3a

5 J=66 J=55 3b

6 J=64 4a

7 4b

8 4b

Beispiel 16.1

9 J=98

10 J=87 tr

11 a tempo 5a

12 tr

13 J=84 5b

14 5b

15 5b

16 6a

Beispiel 16.2

Beispiel 16.3

Beispiel 17
evicara taksim

kemençe: Tanburi Cemil

Zusammenfassende Analyse

Die Tonraumstruktur dieses *taksim* ist klar und unkompliziert. Es treten kaum Verflechtungen von Tonräumen oder zweideutige Melodiestrukturen wie im *ferahfezā taksim*, Beispiel 14, auf. Ein Grund dafür mag in der Tatsache liegen, daß der Aufbau der Tonleiter von *makam evcara*, bestehend aus zwei chromatischen Quartgebilden der h-Gruppe (vergleichbar zum *hicaz* oder $\nu\epsilon\alpha\nu\omega$, aber nicht identisch) Verflechtungen mit anderen Tonräumen weniger zuläßt und das Quart-Quint Gerüst zum Ausschluß anderer Ebenentöne hervorhebt. Genauere Betrachtung zeigt jedoch einige Feinheiten:

Wie im *evicara taksim* von Niyazi Sayin und Necdet Yaşar (Beispiel 25.), fängt das *taksim* mit einer "sazkar-Terz" (Großterzgebilde der g-Gruppe) auf d' an. Anders als dort jedoch wird hier am Anfang (Phrasen 1-5) die Obersekunde g' nicht zum Ganzton erhöht. Dadurch bleibt der Charakter eines auf die Oberquinte transponierten *segāh* erhalten. Die Strebetöne an beiden Seiten des Zentraltons fis' (*evic*) werden stark betont. Auffallend ist das lange Verharren auf g' (*gerdaniye*) bei Phrase 4. Hier ist ein Fall, wo die Betonung eines Tons und das lange Aufhalten auf ihm keinen Ebenenton bilden, sondern die Spannung des Strebetons erhöht. Daß es so ist, kann formell durch die Struktur der Phrase erklärt werden, nämlich durch das Umrahmen des Zentraltons fis' (Endton der Phrase) durch die Unterquarte cis' (Anfangston der Phrase, untere weite Affinität) und die obere Kleinterz a' (Spitzenton der Phrase, Anfangston des melodischen Gerüsts a'-g'-fis, obere enge Affinität). Dies ergibt das Gerüst fis' [Öv↓o] oder erweitert: fis' [Öv↓o↑o], das wiederum eine durch die Unterquarte erweiterte Version des Kern-Motivs dieses Teils ist: fis' [v↓o↑o]. Phrase 5. schließt den ersten Teil des *taksim* mit einer letzten Wiederholung des Kern-Motivs und einem Übergang zum nächsten Hauptton des *makam cis'* (Ton *hicaz*).

Das Erklängen der großen Obersekunde gis' markiert den Anfang eines neuen Teils (Phrasen 6-15). Doch der Übergang zu ihm wird geschickt durch die Wiederholung des Endtons des vorangehenden Teils

überbrückt. Dadurch wird der genaue Anfangspunkt des zweiten Teils verschleiert. Er kann entweder nach der Pause oder aber, wie notiert, beim Anfang des Motivs in dem *gis'* erscheint gesetzt werden (*a'-gis'... fis'*). Derartige Verschleierungen der Grenzen zwischen Phrasen oder Teilen sind eine beliebte Technik von Tanburi Cemil. Durch sie verleiht er seinen *taksim* den Eindruck ständiger Fortspinnung und verbindet die Melodieteile miteinander. Bei der relativ kleinen Dauer dieser *taksim* ist dies nötig, um eine Zerstückelung durch die Teilung in drei oder vier Teile zu vermeiden.

Der zweite Teil ist in zwei Teilen unterteilt (Teile 2a, Phrasen 7-9 und 2b, Phrasen 10-15). Teil 2a zeigt den Tonraum *cis'* [0↓A0Π] oder, auf *gis'* bezogen, *gis'* [Π↓A00] (beide Bezüge sind hier möglich). Dieser kann wiederum als *hicaz* Tonraum mit Oberquinte gehört werden: *cis'* [0↓↑0Π]. Hier sieht man, wie das Quartgebilde der h-Gruppe 0↓↑0 bzw. 0↓↑0 (quasi-"*venavw*") vom Terzgebilde der g-Gruppe 0↑A, hier in Phrase 1. als *fis'* [0↑0], entwickelt werden kann. Man sollte untersuchen, ob diese Ableitung in der Entstehung des *venavw* Gebildes eine Rolle gespielt haben kann, zumal dies die Bezeichnung des *venavw* als *deuteos* erklären würde. Der Anfang von Teil 2b zeigt eine weitere Seite des *venavw* Gebildes, nämlich seine Erweiterung nach unten zum "*nikriz*" auf *hd*, indem nun die Unterquinte *hd* betont wird. Anlaß zu dieser Deutung ist genügend in den wiederholten Quintläufen *cis'-gis'* (Phrasen 7 und 8) und *hd-fis'* (sowohl aufwärts als auch abwärts in Phrase 9 und als melodisches Gerüst abwärts in Phrase 10) vorhanden. Nachdem *hd* als Ebenenton erreicht wurde, wird es durch die beidseitige Umrahmung von Ebenentönen (*c'*, *ais*) zum Hauptton etabliert. Darauf erklingt ein unteres Quartgebilde der h-Gruppe *hd* [0↑↓0], das zum Finalton des Stückes *fis* führt. Phrasen 12-15 führen diesen Teil zum Schluß mit einem Abstieg über die ganze Oktave des *makam fis'-fis*.

Der kurze *meyan* des *taksim* (Phrasen 16-18) baut auf eine Transposition des unteren Teils Tonraums von *evicara* um eine Oktave höher. Im Abschließenden vierten Teil findet eine Wiederkehr zur Oktave *fis'-fis* statt. Bemerkenswert ist die charakteristische "Fragmentierung" der Phrasen mit kurzen, durch Pausen getrennten Motiven (Phrasen 22-24). Zum Schluß wird noch ein letztes Mal die Hauptoktave des *makam* mit schlichten und deutlichen Linien umrissen. Die Fragmentierung nach dem *meyan* sowie die "Zusammenfassung" des Oktavtonraums des *makam* am Ende sind beliebte Techniken der *taksim*-Kunst von Tanburi Cemil.

Der Aufbau von *evicara* nach dem *taksim* von Tanburi Cemil

Durch die Betrachtung der klaren Tonraum-Struktur dieses *Makam* gelangt man zu einer Hypothese, wie Tanburi Cemil den *makam evicara* hört und eventuell theoretisch-kognitiv auffaßt:

1. Das Gerüst des *makam* bilden die Haupttöne *fis'-cis'-hd'-fis*. Sie werden auch in dieser Reihenfolge in der Entwicklung (*seyir*) des *makam* exponiert. Um sie bilden sich jeweils Felder mit übermäßigen Sekunden und Strebetönen, und zwar folgendermaßen:
2. Um *fis'* doppelte Strebetöne von oben (*g'*) und von unten (*eis'*). Dazu bildet sich ein *segah* Quinttonraum [0↑0↓v] auf *fis'*. Anders als bei *segah* wird aber dieser Tonraum nach unten durch Ebenentombildungen auf der Unterquarte und Unterquinte erweitert. Die Endung auf dem Ebenenton *cis'* dient schließlich dem Übergang zu ihm als nächstem Hauptton des *makam*.
3. Auf *cis'* wird ein Quinttonraum [0↓↑0Π] mit Erweiterungen an beiden Ecktönen gebildet.
4. Das *hd* wird erstens als Erweiterung des Quartfeldes *cis'* [0↓↑0] um die Untersekunde erreicht: *cis'* [00↓↑0]. (Ein *hd* [00v↑0] wird zwar angedeutet, aber *cis* bleibt über *d'* als Ebenenton dominant). Dann wird *hd* durch Umrahmung von Ebenentönen (*ais*, *c'*) zum Hauptton hervorgehoben. Daraufhin bildet sich ein *venavw* Quartfeld nach unten zum nächsten Hauptton *fis*: *hd* [0↑↓0].
5. Das *fis* wird wie *fis'* und *hd* mit Strebetönen umrahmt.



Felderstruktur des *makam evicara* im *taksim* von Tanburi Cemil

Evçara (evîç ara) taksim

(Ist. Kons. 807)

Kemençe: Tanburi Cemil Bey

1 $\text{♩} = 65$

2

3

4 $\text{♩} = 47$ $\text{♩} = 57$

5

6 $\text{♩} = 62$ $\text{♩} = 51$

7 $\text{♩} = 78$

8 $\text{♩} = 55$

9 $\text{♩} = 62$

Beispiel 17.1

Example 17.2 consists of seven staves of music, numbered 9 through 17. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. Measures 10 through 17 continue the melodic line with various rhythmic patterns and slurs. Measure 11 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 12 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 13 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 14 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 15 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 16 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 17 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$.

Beispiel 17.2

Example 17.3 consists of nine staves of music, numbered 17 through 25. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. Measures 18 through 25 continue the melodic line with various rhythmic patterns and slurs. Measure 19 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 20 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 21 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 22 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 23 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 24 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Measure 25 has a tempo marking of $\text{♩} = 50$.

Beispiel 17.3



Beispiel 17.4

Beispiel 18. *hüseini taksim*

Kemençe: Tanburi Cemil

Gliederung

Drei lange Pausen gliedern dieses *taksim* in vier Teile (Zeilen 1-9, 10-14, 14-21, 21-28). Darüber hinaus ist eine Unterteilung des ersten Teils wegen eines deutlichen Wechsels der Motivik und neuen Elementen im Tonmaterial in zwei möglich. Deshalb schlage ich eine Teilung in fünf Teile vor (Zeilen 1-6, 7-10, 11-14, 14-20, 20-27).

Ausschlaggebend für die Gliederung sind auch Erwägungen bezüglich der Endungen, der Lage, der Motivik und der melodischen Gestaltung. Der erste Teil ist eine abgeschlossene Exposition des Haupttongerüsts des *makam*, das gekennzeichnet ist durch die Töne e', d' und a (die Lage der Töne e' und d' ist um eine Oktave tiefer transponiert, wie oben erklärt wurde). Motivisch herrschen das *yönder-söylem* auf e' und eine Motivgruppe von terz- und quartumspannenden Läufen vor. Den Grundriß der Bewegung des melodischen Kerns im zweiten Teil bildet die zweimal wiederholte Sekundfortschreitung der Gerüsttöne d-e (Gerüst-Verdoppelung). Die melodische Bewegung in diesem Teil wird durch weitere, längere und schnellere Läufe gekennzeichnet. Die Töne f und cis bringen Spannung, Bewegung und Instabilität in das tonale Feld. Der dritte Teil ist ein Übergang von a - Oberquarte von e und obere Grenze des oberen Tonraums in transponierter Lage - nach d, Übergangston zum unteren Tonraum über A. Die Endung dieses Teils ist ein *asma karar* ("suspendierte Kadenz"), denn der ohnehin schwierige Sekundschrift abwärts auf den zwei Gerüsttönen e-d geschieht erst am Ende und sehr knapp, wodurch ein Gefühl des "Schwebens" - keines endgültigen Schlusses - entsteht. Der folgende vierte Teil bietet dann die ausführliche Auflösung dieser Situation durch den Abstieg zum Grundton A. Der fünfte Teil schließt das *taksim* durch einen Abstieg über den erweiterten Ambitus des *makam*, wobei am Anfang h als Oberquinte (*diazeuxis*) über e erklingt (eine oft angewandte Steigerung beim *hüseini*; vgl. *şehnaz-hüseini taksim* von Niyazi Sayin und Necdet Yaşar).

Lage und Ambitus

Der Ambitus und die klanglichen sowie technischen Eigenschaften des *kemençe* bevorzugen eine andere Oktavlage der Zentraltöne a und e, als sie bei Kompositionen oder *ney-taksim* üblich ist. Der normale Ambitus des *makam hüseinî* erstreckt sich überwiegend von *rast* (g) aufwärts bis zur Doppelquinte (None) *tiz segâh* (h') oder gar zum *tiz nevâ* (d"). Die Intonation der Töne über *hüseinî* (e') auf dem *kemençe* wird jedoch wegen der kurzen Saiten, die nicht wie bei den anderen Saiteninstrumenten durch Drücken gegen das Griffbrett, sondern seitlich mit der Oberfläche der Fingernägel gestoppt werden, zunehmend schwieriger. Deshalb wird in diesem *taksim* der melodische Ambitus um eine Oktave tiefer bis zum *pest düğâh* (A) erweitert und nach oben zum *acem* (f') hin begrenzt. Der Ton *hüseinî aşiran* (e), der die Unteroktave des Zentraltons *hüseinî* (e') bildet, wird als Zentralton hervorgehoben, sodaß nun der Finalton *düğâh* (a) von der Oberquinte und der Unterquarte umrahmt wird. Cemil Bey macht musikalisch prägnanten Gebrauch von der Verdoppelung des Zentraltons e' sowie des Ebenentons d' (Zentralton von *uşşak*) durch die Gegenüberstellung der Oktaven in motivisch kontrastierenden Gesten (Teil 1 und 3).

Zentraltöne, Tonräume, melodisches Gerüst

Die Oktave e-e' bildet den zentralen Tonraum der ersten drei Teile des *taksim*, welcher um die Untersekunde d als *proslambanomenos* und gelegentlich um die Unterterz c, die als "Fundierung" des e betrachtet werden kann, erweitert wird. Der Grundton a ist symmetrisch umrahmt von zwei Quinten (d-a und a-e'). Durch das antiphonale Verfahren von Frage-Antwort in kontrastierender Oktavlage erklingen die umrahmenden Töne d und e' auch in ihren Oktavtranspositionen d' und e (Teile 1 und 4).

Motivik und melodische Bewegung

In diesem *taksim* tritt besonders deutlich die von Cemil Bey beliebte Technik der Gegenüberstellung kontrastierender Motive und Tonlagen hervor. Eine Analogie zur Sprache liegt auf der Hand: diese Art von Gegenüberstellung läßt an "Frage und Antwort" denken.

Tonraumstruktur und Ebenentöne

Bemerkenswert ist die Anpassung des Tonraums des *hüseinî* an den Umfang der *kemençe*, die schon am Anfang des *taksim* auffällt. Das *hüseinî* wird durch die Exposition des zentralen Tonraums *hüseinî-düğâh* und den Schluß mit dem Finalton *düğâh* (a) etabliert. Da die Finalis hier in der Mitte des Tonraums e (d)-e' und nicht wie üblich einfach als tiefster Zentralton situiert ist, ergibt sich eine Situation, die Tanburi Cemil zu einer originellen Gestaltung inspiriert (ständiger antiphonaler Wechsel e-e' und d-d').

Was die Behandlung der Ebenentöne und den Ablauf des melodischen Gerüsts betrifft, sind folgende weitere Eigenarten festzustellen, die aber keine Abweichung vom *makam hüseinî* an sich darstellen:

1. Das Schwanken zwischen der ersten und zweiten Affinität als Ektöne (bei einem e-Feld: g und a).
2. Der Ebenenton d, Hauptton (*güçlü*) des *makam uşşak* tritt oft stark in den Vordergrund.
3. Auffallend sind die Tonleiterläufe aufwärts und abwärts über die Septime d-c', welche in diesem *taksim* wiederholt vorkommen. Sie leiten immer den Ton e ein, der jedesmal nach dem letzten d des absteigenden Tonleiterlaufes folgt. Dies ist eine besondere Art, den Zentralton von der großen Untersekunde aus zu erreichen.
4. Über e und a kommen Septimenräume (bzw. Doppelquarten) vor.
5. Der Ton *cargâh* (c'), welcher oft in *hüseinî* - Stücken als Gerüstton hervorgehoben wird, kommt in diesem *taksim* nicht als *asma karar* vor und wird nur geringfügig betont. Der Ton *segâh* kommt nur einmal als *asma karar* vor.

"Ελξεις (Strebetöne)

1. Die Obersekunde über dem Hauptton *hüseinî* (e') schwankt zwischen einem etwas tiefer intonierten *evîç* (fis') und *acem* (f'). Dies ist ein kennzeichnendes Merkmal des *makam hüseinî*.
2. Auch die Obersekunde über dem Grundton *düğâh* (a) ist beweglich und wird tief intoniert - ein weiteres typisches Merkmal des *makam hüseinî* sowie des *uşşak*.

3. Auffallend und eigenartig wirkt die Tiefalterierung der Oberterz g' von *hüseini* (e'). Dies scheint Folge einer Attraktion des g' zum tiefen fis' zu sein, was als "doppelte Attraktion" bezeichnet werden kann: die zwei Töne über dem Zentralton e' werden von ihm nach unten gezogen. Die tiefe Intonierung des g' fällt besonders am Anfang des Teils 2.3 auf. Dort entsteht im Quartraum zwischen der Oberquarte a und dem Zentralton e ein Tetrachord, das sich wie ein antikes Tetrachord vom Genus $\chi\rho\omega\mu\alpha$ ήμιόλιον anhört. Dessen Intervalle sind in absteigender Reihenfolge etwa 300, 150, 150 Cent ($3/2$, $3/4$, $3/4$ des Ganztons). Ich habe Ihsan Özgen, der *kemençe*-Spieler und Cemil Bey-Spezialist ist, auf dieses Phänomen aufmerksam gemacht. Seiner Meinung nach ist es nicht durch die Technik des *kemençe* bedingt, sondern gewollt. Ihsan Özgen meinte, daß solche Eigenarten in der Intonation ein wesentliches Merkmal des alten Stils seien und daß sie zu seiner besonderen Klangqualität und Atmosphäre beitrügen. Deshalb sei ihr Studium eine wichtige Aufgabe für die Erforschung und Interpretation der türkischen Kunstmusik.
4. Im 2. Teil wird die Hervorhebung von d durch eine zweimalige Hochalterierung des c nach cis (*kaba nim hicaz*) begleitet (Zeilen 9 und 10). Das d zieht also als Attraktionston seine Untersekunde zu sich heran. Auf die Attraktion (ἔλξις) des c nach cis, wenn d zum Zentralton wird, hat auch Καρῶς bei der Besprechung des $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ $\sigma\iota\chi\epsilon\rho\alpha\rho\iota\chi\omicron\varsigma$ hingewiesen (Καρῶς 1982: A', 294). Die Hochalterierung des c ist bei manchen Stücken in *hüseini* zu finden (Beispiele: *hüseini ağır semai* von Zacharias (Takt 2), *hüseini yürük semai* von Tab'i Mustafa Efendi (Özkan, 159-161), hier verbunden mit einer längeren Modulation).

Hüseini taksim

(Ist. Kons. 801)

Kemençe: Tanburi Cemil Bey

Beispiel 18.1

Example 18.2 consists of seven staves of music, numbered 9 through 16. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including mf and ff . A tempo marking of $\text{♩} = 103$ is present above measure 9. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it in measure 11. A slur with a '4' below it spans measures 14 and 15. The piece concludes with a final cadence in measure 16.

Beispiel 18.2

Example 18.3 consists of eight staves of music, numbered 17 through 24. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including mf and ff . A tempo marking of $\text{♩} = 63$ is present above measure 19. A slur with a '5' below it spans measures 20 and 21. The piece concludes with a final cadence in measure 24.

Beispiel 18.3



Beispiel 18.4

Beispiel 19.
hüseini taksim

Violoncello: Tanburi Cemil Bey

Auch dieses *taksim* von Tanburi Cemil gliedert sich in vier Teile:

Teil 1.: Phrasen 1-4

Teil 2.: Phrasen 5-7

Teil 3.: Phrasen 8-16

Teil 4.: Phrasen 17-22

Teile 1, 3 und 4 enden mit dem Finalton a, Teil 3 endet mit dem Hauptton e'. Ausnahmsweise wird der höchste Bereich des Ambitus nicht im dritten, sondern im vierten Teil erreicht.

Die Tonraumstruktur ist grundsätzlich ähnlich zu der des *hüseini taksim* von Beispiel 18. Wie dort wird auch hier der Hauptton e' (*hüseini*) durch Wiederholung sehr stark hervorgehoben. Statische Stellen bei der sich das Geschehen ausschließlich um e' dreht, fast ohne jeglichen ergänzenden Ebenenton, beantworten quasi antiphonisch das melodische Geschehen (Phrasen 6, 7, 11, 13). Oberhalb von e' werden Terz und Quartfelder gebildet (Phrasen 7, 8 u.a.). Zu bemerken ist die Bildung des Doppelquart-Tonraums um e' (a'-e', e'-h(d)) bei Phrasen 8-11, die mit der unvollständigen Endung in h d bei Phrase 11 schließt.

hlseini taksim

(Ist. Kons. 2817)

Violoncello: Tanburi Cemil Bey

1
(eva bassa)
0

2

3

4

5

6

7

8

9

Reisniel 19.1

9

10

11

12

13

14

15

16

Beispiel 19.2

Example 19.3 shows a musical score in 4/4 time, key of D major. It consists of six staves of music, numbered 17 through 22. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and dynamic markings. The score is written for a single melodic line.

Beispiel 19.3

Beispiel 20. *segâh taksim*

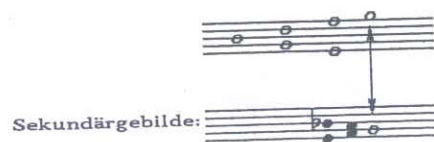
kemençe: Tanburi Cemil

Die Tonraumstruktur des *taksim* wird hier den Phrasen entsprechend schematisch dargestellt:

The schematic representation of the tonal space structure of the *taksim* is shown in 10 phrases, numbered 1 through 10. Each phrase is represented by a musical staff in 4/4 time, key of D major. The phrases are grouped into 10 sets, each containing a range of measures (e.g., 1-5, 4, 5, 6-7, 8, 9-11, 12-14, 15, 16-18, 19-22). The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and dynamic markings. The score is written for a single melodic line.

Über die einzelnen Zeilen der schematischen Darstellung ist folgendes zu bemerken:

1. (Phrasen 1-5): Charakteristisches Quintgebinde der g-Gruppe mit ḥ als Hauptton. Die Betonung des ḥ fordert seine Stellung als Bezugston, doch die Ecktöne d'-g' sowie die Bildung der ergänzenden Kleinterzfelder g[Δ↑○] (Phrase 4) und d'[▽↓○] (Phrase 5) zeigen, daß das *segāh* Gebilde doch als Gebilde der g-Gruppe klassifiziert werden sollte (s. Zusammenfassung).
2. (Phrase 4): Flüchtige Erweiterung des g-Quinttonraums um die Kleinterz e = g[Δ] nach unten (untere enge Affinität des unteren Ecktons).
3. (Phrase 5): Flüchtige Bildung der Kleinterz b über g als g[▽], symmetrisch zum eben erklingenden g[Δ] von Phrase 4. Hiermit wird g als sekundärer Hauptton etabliert (s. weiter unten, Punkte 5 und 9).
4. (Phrasen 6-7): Erweiterung des g-Quinttonraums um die Kleinterz f' = d'[▽] nach oben. Man bemerke die Symmetrie zum g[Δ] von Phrase 4. Weiterhin ist die symmetrische Erweiterung der Gebilde um ḥ im Laufe der Phrasen 1-7 zu bemerken: Nach unten: ḥ-g-e; nach oben: ḥ-d'-f. Auffallend ist die Parallele zum *taksim* im *makam bestenigār*, Beispiel 16, bei der die symmetrische Erweiterung bis zur Quinte um c' als μέσος der a-Gruppe stattfindet.
5. (Phrase 8): Abschluß des ersten Teils durch die Erweiterung bis zur Obersexta g' und Rückkehr zum Hauptton ḥ. g' ist zugleich Oktav-Ergänzung des sekundären Haupttons g. Das Tonraum-Schema vom ersten Teil ist:



6. (Phrasen 9.-10.) Übergang zu g', Oberquarte des Haupttons d'.

7. (Phrasen 11-14): Sequenzbildung mit einem Motiv, das auch im *ferāh-fezā taksim*, Beispiel 14, im *meyān*-Teil vorkommt. Erweiterung des g'-Tonraums zur Oberquarte c". Dadurch entsteht ein Doppelquartraum um g': c"-g'-d', der ebenfalls im *meyān* von Beispiel 14 beobachtet wurde.

8. (Phrase 15): *meyān*. Erreichen der Oberoktave des Haupttons d' durch Bildung des oberen Quartfeldes seiner Oberquinte a'. Hiermit wird der Oktavraum d'-g'-a'-d" abgeschlossen.

9. (Phrasen 16-18): Fortsetzung und Ende des *meyān*. Verlagerung des Haupttons von a' auf g' durch Bildung von Kleinterzfeldern auf beiden Seiten dieses Tons. Die Ähnlichkeit zu der Umspielung von g in Phrasen 4-5 weist darauf hin, daß das b von Phrase 5 tatsächlich als symmetrische Bildung zum e von Phrase 4 gedacht ist (s. Punkt 3).

10. (Phrasen 20-22): Rückkehr zu ḥ und Schluß. Zu beachten ist die Bildung der Doppelquartraums a'-e'-ḥ, verflochten zum g'-d'-ḥ Gebilde der regulären Ebenentöne von *segāh*.

Zusammenfassung

Die Tonraumstruktur dieses *taksim* zeigt eindeutig, daß *makam segāh* in erster Linie als μέσος τέταρτος, d. h. als Modus der g-Gruppe mit Hauptton auf der Terz eines Quintgebildes g-d' zu verstehen ist. Denn d' ist ein wichtiger Hauptton des Tonraums und g' sowie g werden ebenso hervorgehoben. Die Bedeutung von d' wird weiterhin von der Bildung seiner Oberquinte a' sowie des gesamten Oktavraums d'-g'-a'-d" ersichtlich. Es erklingen also in diesem *taksim* zwei Oktavräume, die jeweils auf den zwei Haupttönen der g-Gruppe basieren: g-d'-g' und d'-a'-d". Die Doppelquarte ḥ-e'-a' am Ende des Stückes zeigt jedoch, wie stark die Tendenz zur Entstehung solcher Gebilde über den wichtigsten Haupttönen eines Tonraums ist. Ihr gleichzeitiges Erklingen mit dem Tonraum g'-d'-ḥ zeigt weiterhin, daß die Verflechtung von Tongebilden ein reelles Phänomen ist, dessen Ursprung in der Kombination von mehreren unterschiedlichen strukturellen Möglichkeiten auf der Basis eines gemeinsamen Kerns ist.

segâh taksim

(1st. Kons. 802)

kemençe: Tanburi Cemil

Example 20.1 shows the first eight measures of a taksim. The tempo markings are $J=83$ for measures 1-2, $J=64$ for measures 3-4, $J=90$ for measures 5-6, $J=45$ for measure 7, and $J=50$ for measure 8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Beispiel 20.1

Example 20.2 shows measures 9-16 of the taksim. The tempo markings are $J=60(\text{subito})$ for measure 9, $J=90$ for measure 10, $J=80$ for measure 12, $J=65$ for measure 13, $J=85$ for measure 14, and $J=75$ for measure 15. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs, accents, and breath marks.

Beispiel 20.2

Beispiel 20.3

Beispiel 21. *gülizar taksim*

tanbur: Tanburi Cemil

Tonräume

Zwei ähnliche *makamlar* spannen die Septime g'-a (*gerdaniye-dügäh*): *gerdaniye* und *gülizar*. Ihr Unterschied liegt an ihrem mittleren Hauptton. Bei *gerdaniye* ist er d' (*nevā*), bei *gülizar* hingegen e' (*hüseini*). Demgemäß ist das vorliegende *taksim* im *makam gülizar*, denn es hebt den Ton e' stark hervor (Zeilen 3, 15, 27, 28-29). Verbunden damit ist die Hervorhebung von c' als verbindendem Ebenenton zu a (s. unten). Es entsteht eine Kette von Tonräumen mit Haupttönen im Terzabstand:

g'[OΔ□ □]
e'[□ ▽ O□]
c'[A□ □]
a[□ ▽ □]

In dieser Struktur wird ein d'-Tonraumkomplex verflochten, wobei die Ecktöne der Doppelquarte g'-d'-a als verbindende gemeinsame Töne fungieren:

g'[OΔ□]
d'[□ □ □]
a[□ ▽ □]

Der Zentralton d' ist daher stark präsent. In diesem *taksim* trifft man den häufigen Wechsel zwischen den Haupttönen e' und d', der bei der Besprechung der Tonraumgruppen bemerkt wurde.

Bei Zeilen 13-17 wird ein Abschnitt im c'-Tonraum mit den Merkmalen eines ἡχος τρίτος vorwärts eingeschoben. Dieser fällt deutlich aus dem Rahmen der g- (bzw. d') und a-Tonräume. Man hört, wie eigenartig und fremd dieser Tonraum den Tonräumen der g- und a-Gruppen ist, trotz gemeinsamer Ebenentöne und trotz der äußeren Ähnlichkeit im Aufbau mit den Großterz-Gebilden der g-Gruppe. Unterstrichen wird dieser Unterschied durch die Motivik sowie die Melodieführung, die wenig Gemeinsames mit dem Rest des *taksim* haben. Der Anlaß für dieses Zwischenspiel ist offensichtlich die Betonung des Tons c' als Brücke zwischen e' und a.

Rhythmik

In diesem *taksim* ist eine rhythmische Eigenschaft der freien Melodik des *taksim* stark ausgeprägt: die dichte Folge von Dauerwerten von nicht-rationalen oder höheren Proportionen (etwa 2 zu 3). So entstehen in Zeilen 5, 7 und 8 durch die Aneinanderreihung von punktierten und nicht punktierten ♪ sowie den dazwischenliegenden Läufen von ♪ Gruppen von 5, 6, 7, 8 oder 9 ♪ . Die Folgen von punktierten und einfachen Achteln können im Fluß der Sechzehntel tatsächlich als solche – nicht als Approximationen eines Rubato – gehört werden. Ein anderes rhythmisches Merkmal sind die "Tempo-Überläufe", d. h. Wechsel im Tempo bei der die Werte der neuen Phrase in einem bestimmten Verhältnis zu den der alten stehen, etwa 2 zu 3. Solche "Unebenheiten" des temporellen Flusses sind ein wesentlicher Bestandteil der Dynamik des *taksim*. Seine Melodie lebt vom ständigen Aufheben des vorangegangenen metrischen Musters. Die Rhythmik des *taksim* basiert eher auf Paaren wie kurz-lang oder Lauf-Schritt als auf gemessenen Dimensionen mit feinerer Granularität und höheren Proportionen. Der Grad der Polarität bei jeder Instanz eines Paares ist frei und bestimmt die Intensität der melodischen Kontur. Deswegen, obwohl hier oben gesagt wurde, daß man Gruppen mit Proportionen 2 zu 3 hören kann, sind diese eher der mechanischen Stabilität der mit dem Plektrum gespielten ♪ auf dem *tanbur* und nicht einer gezielten metrischen Konzeption zuzuschreiben.

güllizar taksim

(Ist. Kons. 798)

tanbur: Tanburi Cemil

Beispiel 21.1

Example 21.2 shows measures 9 through 16 of a musical score. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 9 includes a fermata over a half note. Measures 10-11 show a continuous stream of sixteenth notes. Measure 12 has a fermata over a half note. Measures 13-14 include various rests and note values. Measure 15 features a series of eighth notes with a fermata. Measure 16 ends with a fermata over a half note.

Beispiel 21.2

Example 21.3 shows measures 17 through 24 of a musical score. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music continues with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 17 includes a fermata over a half note. Measures 18-19 show a continuous stream of sixteenth notes. Measure 20 has a fermata over a half note. Measures 21-22 include various rests and note values. Measure 23 features a series of eighth notes with a fermata. Measure 24 ends with a fermata over a half note.

Beispiel 21.3

Beispiel 21.4

Beispiel 22.
uşşak taksim

lavta: Tanburi Cemil

Der *makam uşşak* ist ähnlich mit ἤχος πρῶτος. In beiden Modi bildet das weiche diatonische Tetrachord (als Feld: $\diamond \nabla \diamond \circ$) den Kern des Modus. Deswegen gilt *uşşak* als der dem *πρῶτος* in seiner urtypischen Form entsprechende Modus. Der Anfang des *taksim* ist typisch für *uşşak* und zeigt somit seinen Unterschied zum *πρῶτος*: es fängt nicht mit dem Grundton a ($\pi\alpha$, d) sondern mit dem Hauptton, der Oberquarte d' ($\delta\eta$, g) an (nach Karadeniz, s. 94, kann *uşşak* sowohl auf g-a als auch auf d' anfangen). Dies macht das zentrale Quartfeld des *uşşak* zu einem rein absteigenden Gebilde. Seine Form ist hier eindeutig $a[\diamond \nabla \diamond \circ]$ (nicht $a[\circ \nabla \diamond \circ]$ oder $d'[\circ \nabla \diamond \circ]$). Die *uşşak* Tonstufe (nach Karadeniz: $h\flat$) wird durchgehend tief intoniert (nicht $h\flat$).

Gemäß der Struktur des *uşşak* erklingt in diesem *taksim* überwiegend die Kleintert f' über d' und nicht fis' . Das Feld über d' wird dann bis zur zweiten Affinität, der Oberquarte g', erweitert. Der Tonraum des *uşşak* basiert demgemäß auf der Doppelquarte a-d'-g'. Auf a und d' bilden sich entsprechend zwei Kleintert-Quart-Felder: $a[\circ \nabla \diamond \circ]$ und $d'[\circ \nabla \diamond \circ]$. Sie unterscheiden sich lediglich in der Behandlung der Obersekunde, die über a der kleine Ganzton zu ca. 151 cents (\diamond), über d' aber der große Ganzton (\circ) ist. Der Grund dafür ist wahrscheinlich, daß im zweiten Teil des tonalen Plans von *makam uşşak* e' als Oberquinte von a zum Hauptton wird. Hierbei unterscheidet sich *uşşak* von *hüseini* darin, daß die Obersekunde zu e' weiterhin der Halbton f' (*acem*) bleibt, statt kleiner Ganzton zu werden. fis' erklingt nur vorübergehend und in begrenztem Maß.

Im *meyân* (Teil 3, Zeile 15 f.) werden die virtuellen Möglichkeiten des *mizrap* (Plektrum) Spiels auf der *lavta* mit Tremolo und schnellen Läufen ausgeschöpft. Weiterhin wird der Haupttonraum des *uşşak* a-d'-g' durch die Bildung der oberen weiten Affinität (Oberquarte) von g' um noch eine Quarte nach oben erweitert: a-d'-g'-c". c" ist somit der höchste Ebenenton des Tonraums. Um die dreifache Quarte werden mehrere Gebilde in enger Beziehung zueinander gesponnen. Es erklingen verschiedene strukturelle Aspekte, die jedoch in einem Schema mit klarer Richtung und Ziel eingebunden sind:

Phrasen:

3.1 {

3.2

3.3

3.4

3.5

d[A!↓ o]!

Tonraumstruktur des *meyān*

Die zentrale Rolle spielt der Ton c', der in mehrfachem Bezug steht: er ist Unterquarte von f', medialer Ton der Quinte e'-a, untere Oktavergänzung des Spitzentons des *meyān* c'' sowie obere enge Affinität (∇) des Haupttonfeldes a[Q∇♦o] und damit sowohl Schwelle zum Hauptton d' als auch oberer Eckton des sekundären Quartgebildes c'-g, das üblicherweise den Schluß auf a einleitet.

Zum Ablauf der einzelnen Phrasen des *meyān* ist folgendes zu bemerken: Zuerst wird f' als kleine Obersekunde zur Oberquinte e' angedeutet. Man vergleiche zum Anfang der στιχολογία von Beispiel 13. Diese Funktion des f' wird jedoch nicht stabilisiert, sondern die Melodie pendelt stets unentschlossen zwischen f' und e' (Zeilen 15-17). Schließlich schließt sie auf c' (Zeile 17), was dennoch keinen Aufschluß über e' und f' gibt, denn c' kann sowohl als mediale Brücke der Quinte e'-a' (wie beim *makam hüseinī* u. a.) als auch als Unterquarte von f' in einem Gebilde a'-f'-c' (wie bei *ferahfezā* u. a.) gehört werden. Die nächste Phrase (Phrase 3.2, Zeile 18) entfaltet eine Doppelquarte a'-e'-h', die dreifachen Bezug zur vorangegangenen Phrase aufweist: in den gemeinsamen Ebenentönen a' und e' sowie im Ton h' als Weiterführung des c' in Rich-

tung des Finaltons a (stufenweiser Abstieg, übergeordnetes melodisches Gerüst). Daraufhin wird der Tonraum durch die Bildung der oberen engen Affinität über a' zum Spitzenton c'' erweitert, der aber als Oberquarte von g' in der Quartkette c''-g'-d'-a fungiert (Phrase 3.3). Über dem d' erklingt ein weiches chromatisches Gebilde, das d' hervorhebt und gleichzeitig die Quartstruktur des Laufes auflockert. Der Quartkette wird g as προολαμβανόμενος angehängt (vgl. ähnliche Hinzufügungen, die aus dem Rahmen der Phrase hängen, wie c' im *meyān* von Beispiel 14). Dieses g' ist sowohl untere Oktavergänzung zum g' des Anfangs der Phrase, als auch Zielton des aus den Endtönen der vorausgehenden Phrasen entstehenden eingeflochtenen sekundären übergeordneten melodischen Gerüsts c'-h'-a-g, das den Schluß auf a vorbereitet. Die nächste Phrase, 3.4, betont das c' als Ergänzung des c''-Tonraums zur Unteroktave. Hier fügt sich das g vom Ende der vorangehenden Phrase als Brücke zu dieser Phrase zum Gebilde c''-g'-c'-g ein. Das c' ist wiederum Schwelle zum d' als Hauptton von *uṣṣak*, wie es typisch für Modi der a-Gruppe mit Hauptton d' ist. Mit dem Abstieg d'-a über das Kernfeld des *uṣṣak* ist der *meyān*-Teil nun abgeschlossen.

Die Tonräume der Phrasen des *meyān* können folgenderweise zusammengefaßt werden:

Toraum-Fortschreitung des *meyān*

Man beachte die symmetrische graduelle Weitung des Tonraums von c'-a' auf a-c''.

uşak taksim

(Ist. Kons. 799)

Iavta: Tanburi Cemil

Measures 1-8 of the uşak taksim. The tempo is marked $J = 90$. The score is written in 4/8 time. Measures 1-4 are on a single staff, and measures 5-8 are on a second staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Beispiel 22.1

Measures 9-15 of the uşak taksim. The tempo is marked $J = 80-85$. The score is written in 4/8 time. Measures 9-13 are on a single staff, and measures 14-15 are on a second staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Beispiel 22.2

Example 22.3 consists of seven staves of music, numbered 16 through 23. The music is written in a single system with a common time signature of 4/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measures 17-18 show a continuation of the rhythmic pattern. Measure 19 includes a 3.2 triplet. Measure 20 includes a 3.3 triplet. Measure 21 includes a 3.4 triplet and a tempo marking of $J=112$. Measure 22 includes a 7-measure rest. Measure 23 includes a 3.5 triplet.

Beispiel 22.3

Example 22.4 consists of six staves of music, numbered 24 through 29. The music is written in a single system with a common time signature of 4/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 24 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measures 25-26 show a continuation of the rhythmic pattern. Measure 27 includes a 4-measure rest. Measure 28 includes a 7-measure rest. Measure 29 includes a 3-measure rest and a tempo marking of *rit.*

Beispiel 22.4

Beispiel 23.

kürdîli hicazkâr taksim

Iavta: Tanburi Cemil

Das *taksim* fängt mit einem auf der Oberquarte transponierten *hüzzam*-Tonraum $g'[\Delta\sigma\circ\psi A]$ an. Dieser wird in Zeile 3 zur Oktave erweitert: $g'[\Gamma\Omega A\psi\circ\sigma\psi]$. (Die Endung auf der Unterquarte verbunden mit der *hüzzam*-Terz über dem Hauptton ist ähnlich zum *makam karçıgar*). Dieser Oktavtonraum herrscht bis Zeile 10. Wegen seiner hohen Lage sowie der Terz-Quint Struktur, verbunden mit der milden Klangeigenschaft von $A\psi\circ$, hat er eine ausgesprochen helle Wirkung. Der erste Übergang zur unteren Oktave erfolgt bei Zeile 10. Daraufhin wechselt die Intervallstruktur auch oberhalb des g' zur regulären Form des Anfangs von *kürdîli hicazkâr*: $g'[\psi\sigma\circ]$. Bis Zeile 14 bleibt jedoch die Quarte $g'[\circ\sigma\psi\sigma]$ erhalten. Dies bestätigt, daß die bisher erklingenden Gebilde um g' eigentlich um eine Quarte nach oben transponierte Gebilde der a - und g -Gruppen sind. Ab Zeile 15 werden alle Sekunden und Terzen oberhalb der Ebenentöne g , d' und g' klein. Dies ist die Hauptform des *kürdîli hicazkâr*. Die Wiederholung der Quarte $es'-b$ ab Zeile erinnert an ähnliche Hervorhebungen von Quartan in anderen *taksim*, wie etwa $c'-g$ bei Beispiel 21 (*gülızar taksim*). Weiterhin weist die Ebenentonstruktur $es'-b'-g$ darauf hin, daß der Kern von *kürdîli hicazkâr* als Transposition des *acem kürdî* um eine große Sekunde nach unten verstanden werden kann. Der lang gehaltene Hauptton b' auf Zeile 24 kann als Verlagerung des medialen b auf die Oberoktave angesehen werden, wie die antiphonalen Motivwiederholungen von Zeilen 25-26 zeigen.

Die Kombination von Großterz-Felder ($g'[\circ\psi A]$) und Kleinterz-Felder ($g'[\circ\psi\psi]$) im selben Quintraumen $g'-d'$ zeigt, wie stark dieser Rahmen – und im übertragenen Sinne der Rahmen $g'-d'$ – ist. (Man vergleiche mit dem Anfang von Beispiel 26, wo derselbe Wechsel im Rahmen $g'-d'$ stattfindet). Keine anderen Töne des Tonsystems vertragen derartige Kombinationen innerhalb desselben *makam*. Aus diesem Grund wird hier das Gebilde $\circ\psi\psi\sigma\Gamma$ der g -Gruppe zugeordnet und der Tonraum von *kürdî* als dessen Transposition angesehen, eher als umgekehrt.

kürdîli hicazkâr taksim

(Ist. Kons. 797)

Iavta: Tanburi Cemil

Beispiel 23.1

Example 23.2 consists of seven staves of music, numbered 9 through 16. The music is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and phrasing slurs. The music is a complex, fast-paced piece, likely a study or exercise.

Beispiel 23.2

Example 23.3 consists of eight staves of music, numbered 17 through 24. The music is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and phrasing slurs. The music is a complex, fast-paced piece, likely a study or exercise.

Beispiel 23.3

Beispiel 23.4

Beispiel 24.
pençgâh taksim

kanun: Hüsnü Anıl

Dieses *taksim* von Hüsnü Anıl zeigt eine Konsequenz und einen überschaubaren, logischen Gesamtplan, ähnlich wie bei den *taksim*ler von Tanburi Cemil beobachtet wurde.

Der zentrale Tonraum von *makam pençgâh* ist $d'[\circ\uparrow\Delta\circ\downarrow]$ und nicht etwa $g[\uparrow\Delta\circ\downarrow]$. Das untere Quartfeld von d' ist stärker präsent als das obere Großterzfeld von g . Dies zeigen außer dem vorliegenden Beispiel auch viele Kompositionen, darunter das alte *ayîn* in diesem *makam*, das nach Karadeniz in seiner Variante *pençgâh-ı asil* steht (s. Karadeniz s. 131 u. 486). Diese Variante beschreibt Karadeniz als Kombination von *rast* und *hüseini*. Allerdings wird im erwähnten *ayîn* der Hauptton des *hüseini* e' nicht so stark hervorgehoben – im vorliegenden *taksim* tritt er jedoch deutlich auf, vor allem im dritten und vierten Teil.

Am *makam pençgâh* zeigt sich noch einmal die Verwandtschaft der g' - und a -Gruppe und die Rolle des Tons d' als Axis. Die im Laufe des *taksim* von Hüsnü Anıl als Zentraltöne bzw. "Axis" fungierenden Töne sind d' , um den sich symmetrisch Quart- und Quintfelder bilden, g' , um den sich symmetrisch Quartfelder bilden und sekundär e' , um den sich symmetrisch Quartfelder bilden und dessen $e'[\circ\circ\downarrow]$ als ergänzendes sekundäres Feld zum Tonraum $g'[\circ\circ\downarrow]$ fungiert und die Brücke für den Übergang über $d'[\circ\downarrow]$ nach g bildet. Auch dieses Stück scheint eine drei- oder vierteilige Form wie die meisten *taksim*ler von Tanburi Cemil zu haben. Der vierte Teil ist vom dritten nicht klar getrennt, so daß man sie zusammenfassen könnte. Der Tonraumablauf der einzelnen Teile verläuft folgenderweise:

Tonraumablauf von Beispiel 24.

Im ersten Teil (Zeilen 1-6) erklingt der Ton g nur beim eröffnenden Motiv; danach herrscht sehr eindeutig die Doppelquarte a-d'-g' = d'[ḡoḡ] (s. z. B. die aufeinanderfolgenden Quartsprünge a-d' und d-g' bei Zeilen 2-3). e' ist ständig als Obersekunde von d' anwesend; bei Zeile 5. erklingt sogar flüchtig die *hüseini*-Quinte a-e'.

Der zweite Teil fängt gleich mit einer symmetrischen Erweiterung des Tonraums von der Doppelquarte a'-d'-g' (d'[ḡoḡ]) zur Doppelquinte g'-d'-a' (d'[ḡoḡ]) an. Dies bleibt für diesen Teil der herrschende Rahmen.

Im dritten Teil, den *meyān*, verlagert sich der Zentralton von der Quinte d' zur Oktave g'. Um sie ertönen nun wiederum symmetrisch Quartfelder. Ergänzend zu ihnen bildet sich durch die unteren engen Affinitäten von c'' und g' das sekundäre Quartfeld a'[ḡoḡ], das eine wichtige Rolle beim Übergang zum unteren Bereich des *makam*-Tonraums um g spielt.

Zeilen 19-22 bilden einen Übergang zum vierten Teil – einen eindeutigen Trennpunkt zwischen drittem und viertem Teil gibt es nicht. Bei diesem Übergang wird das bisher sekundäre Gebilde a'-e' hervorgehoben. Seine Funktionen sind vielfältig: a' ist als Oberquinte von d' "κύριος κυρίου", d. h. Doppelquinte über den Grundton g und repräsentiert damit die oberste Grenze seines Feldbereichs. Es ist gleichzeitig untere enge Affinität im Feld c''[ḡoḡ], das als Oberquarte der Oberoktave von g Teil des oberen Tonraums des *makam* bildet. e' ist Unterquarte von a', Obersekunde von d' und damit Schwelle zum oberen Bereich bei den a- und g-Tonraumgruppen. Dies hängt auch mit seiner Funktion als untere enge Affinität von g' bei dessen unterem Quartfeld g'[ḡoḡ] zusammen. e' im Kontext e'-g'-a' gibt Anlaß zur Entfaltung der *hüseini*-Aspekte des a-Tonraums. Die Andeutung von *hüseini* bei Zeilen 19-21 wirkt wie eine vorübergehende Modulation, die einen Eindruck der Fortspinnung und einen überraschenden Wechsel im lichten g-Gruppen-Ton des Stückes erzeugt. In der Folge wird diese Idee durch das Heranziehen von c' – dem medius (μέσος) des *makam hüseini* – weitergeführt (Zeile 22), doch dieses c' ist nicht mehr soviel μέσος von *hüseini*, sondern wird eher wieder in einem g-Kontext gehört und zwar als Fortschreitung nach unten von d' aus. Daß es so ist, zeigt sich anschließend in Zeilen 23-24, wo die Melodie weiter nach ḡd absteigt. Um e' bilden sich nun symmetrisch Quartfelder a'-e'-ḡd (e'[ḡoḡ]). Deren unterster Eckton ḡd ist zugleich Großterz im g-Tonraum des *makam* (g[ḡoḡ]), wie durch die Terzwendungen g'-h' an dieser Stelle hörbar wird. Den stufenweisen Abstieg nach unten konsequent fortsetzend erklingt nun das a, und zwar vorbereitet durch eine lange Kantilene, die mit seiner Oberoktave a' anfängt (bei Zeile 25.). Zielton dieser Sequenz von Zeilen 25-26 ist a.

Die oberen Ecktöne der Sequenzglieder bilden das Gerüst a'-g'-f'-e'-d', also Abstieg vom κύριος κυρίου zum κύριος und zugleich Hauptton des *makam*. Die unteren Ecktöne schreiten ebenfalls eine Quinte nach unten, etwas modifiziert: e'-d'-d' (c'-a)-ḡd-a. Das a wird dabei durch weitere Ornamentierung dieses Gerüsts hervorgehoben. Bei c' wird eine Kleinterz nach unten angehängt, um statt c' das a zum Eckton zu machen. Anschließend zum Abstieg wird es umspielt (letztes Sechzehntel-Motiv), um dann darauf zu verharren (vorletztes Viertel). Der Finalton g wird dann durch die Oberterz eingeleitet. Diese Endung ist bei Stücken im *makam pençgāh* zu treffen, wie im *peşrev* von Kantemir, aber auch in verwandten *makamlar* wie im *yegāh saz semaisi* von Aziz Dede.

pençeğah taksim

(Bosporos)

kanun: Hüsnü Anıl

1

2

3

4

5

6

7

8

Tempo markings: $\text{♩} = 92$, $\text{♩} = 87$, $\text{♩} = 140$, $\text{♩} = 204$

Measure numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Beispiel 24.1

9

10

11

12

13

14

15

16

Tempo markings: $\text{♩} = 165$, $\text{♩} = 158$, $\text{♩} = 163$, $\text{♩} = 129$, $\text{♩} = 111$

Measure numbers: 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

Beispiel 24.2

Example 24.3 is a musical score in 4/4 time, key of D major. It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. Measure numbers 17 through 24 are indicated at the beginning of each staff. Specific tempo markings are present: $\text{♩} = 181$ above measure 17, $\text{♩} = 130$ above measure 19, $\text{♩} = 136$ above measure 21, $\text{♩} = 150$ above measure 23, and $\text{♩} = 135$ above measure 24. A bracket labeled "4" is placed below measures 18 and 19. A bracket labeled "(4?)" is placed below measures 22 and 23. The score ends with a double bar line at the end of measure 24.

Beispiel 24.3

Example 24.4 is a musical score in 4/4 time, key of D major. It consists of two staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. Measure numbers 25 and 26 are indicated at the beginning of each staff. The score ends with a double bar line at the end of measure 26.

Beispiel 24.4

Beispiel 25.

evicara beraber taksim

ney: Niyazi Sayin. tanbur: Necdet Yaşar

In diesem *taksim* wird der *makam evicara* anders ausgebaut, als in Beispiel 17 von Tanburi Cemil. Dort wurde überwiegend das Quart-Quint-Gerüst mit den chromatischen Tetrachorden in seiner reinen Form gezeigt. Hier werden Terz-Aspekte in den Vordergrund gebracht. Diese Interpretation des *evicara* liegt auch innerhalb seiner Natur, so wie sie in komponierten Stücken belegt ist. Vor allem im 19. Jh. zeigt sich in diesem *makam* die Tendenz zu fernen Modulationen.

Am Anfang erklingt ähnlich wie in Beispiel 17 das Terzfeld d'[u↑o]. Doch statt hier ein einfaches *segāh* zu bilden, entsteht durch die Erhöhung des g' ein *müstear*-Tonraum auf fis': u↑o↑v.

In Zeile 11 fängt mit dem Ton a – den Tanburi Cemil in Beispiel 17 nicht berührt – eine lange Episode im entfernten *hüzzam* auf a an. Dieser Modus ist ähnlich einer weichen chromatischen Variante des βαρύς auf ζω mit δεύτερος auf πα (s. Karās 1982: A' 339), der auch vorübergehend in den Beispielen 1 und 9 zu hören ist. Die Modulation zu ihm bildet einen starken Kontrast zum Kern des *evicara*, der durch sehr harte chromatische Tetrachorde geprägt ist. Eingebunden wird sie dennoch durch die Ebenentonstruktur fis'-d'-a-fis. So zeigt sich, daß die Wahl des *müstear* statt *segāh* einen tieferen Grund hat: durch den Strebeton gis' wird a', die Oberoktave von a, mehr hervorgehoben. Der Bezugston ist a' bzw. a und nicht fis'. Doch ab Zeile 20 wird zurück zum *evicara* moduliert und anschließend regelrecht in ihm geendet.

Dieser Aufbau zeigt eine Auffassung des Tonraums des *evicara* als Terz-Struktur (fis'-d'-a'-fis), während das *taksim* von Tanburi Cemil die Quart-Struktur fis'-cis'-hd'-fis aufweist. Aus diesem Grund sind Ähnlichkeiten zum *makam segāh* oder *sazkār* sowie *hüzzam* (transponiert von hd'-d' auf fis'-a') zu hören.

evicara beraber taksim

ney: Niyazi Sayin. tanbur: Necdet Yaşar

The musical score is presented in six systems, each with a staff for the Ney and a staff for the Tanbur. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sempre legato'. The systems are numbered 1 through 6 on the left margin.

Beispiel 25.1

Tan. 7

8

9

10

11

12

Beispiel 25.2

Ney 13

14

15

16

17

18

Beispiel 25.3

Example 25.4 shows four measures of music. Measure 19 features a treble staff with a whole note and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. Measure 20 continues the bass staff pattern with a melodic line in the treble staff. Measure 21 shows a melodic line in the treble staff and a bass staff with chords. Measure 22 features a treble staff with a whole note and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

Beispiel 25.4

Example 25.5 shows six measures of music. Measure 23 features a treble staff with a whole note and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. Measure 24 continues the bass staff pattern with a melodic line in the treble staff. Measure 25 is marked 'Tan.' and features a treble staff with a whole note and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. Measure 26 continues the bass staff pattern with a melodic line in the treble staff. Measure 27 features a treble staff with a whole note and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. Measure 28 continues the bass staff pattern with a melodic line in the treble staff.

Beispiel 25.5

Beispiel 26.

nikriz-hüzzam beraber geçiş taksim

ney: Niyazi Sayin. tanbur: Necdet Yaşar

Beispiele 26 und 27 sind vom Typ des modulierenden *taksim* (*geçiş taksim*). Sie fangen in einem *makam* an und modulieren im Laufe des Stückes zu einem anderen, auf dem sie enden. Sie dienen somit als Übergang zwischen komponierten Stücken in verschiedenen *makamlar*, wenn diese in einer Suite (*fasıl*) hintereinander gespielt werden.

Beide *makamlar* des vorliegenden *taksim* haben als Grundlage Haupttöne der g-Gruppe. *nikriz* hat Hauptton d' und Finalton g, *hüzzam* hat Hauptton d' und Finalton h_d. Man kann sie als chromatische *makamlar* der g-Gruppe bezeichnen, wobei *nikriz* der harten und *hüzzam* der weichen Chroa gehören. Der *nikriz*-Teil des *taksim* ist kurz (Zeilen 1-4). Bemerkenswerterweise tritt die Kleinterz b erst in Zeile 3 auf, nachdem die Großterz schon erklingen ist. Die Leichtigkeit, mit der von der kleinen Terz zur großen innerhalb des Rahmens g-d' gewechselt wird, zeigt die Kraft dieses Rahmens. Diese Nebeneinanderstellung von kleiner und großer Terz im g-d' Rahmen weist darauf hin, daß Gebilde der Form g[$\circ\vee\sqcap$] bzw. d'[$\circ\Theta\sqcup$] auch zur g-Gruppe gehören. Man vergleiche hierzu die ausschweifenden Modulationen von Beispiel 25 und 27, bei denen der stabilisierende Rahmen g'-d' abwesend ist.

Das erste Solo des *tanbur* moduliert von Hauptton d' (*nevā*) nach h_d (*segāh*), während das *ney* mit dem Grundton g (*rast*) begleitet. Das *ney* setzt dann mit dem neuen Hauptton h_d ein, und zeigt dessen unteres Terzfeld h_d[$\vee\uparrow\circ$]. Damit antwortet es zum d'[$\circ\uparrow\Theta$] und d'[$\circ\overline{\Theta}\Delta$] des *tanbur*. Ein Dialog der zwei Instrumente führt nun zur Quinte des g-Tonraums d' (*nevā*), die durch die *müstear*-Färbung d'[$\circ\uparrow\Delta\uparrow\sqcup$] hervorgehoben wird (Zeilen 9-14). Auffalend ist die Ausschmückung des schlichten Gerüsts g-h_d-d in der begleitenden Stimme des *ney* (Zeilen 1-2, dann 6-8, dann 12-14) durch den lang gehaltenen Strebeton *cis'* mit Triller, der über drei Zeilen (Zeilen 12-14) ständig dissonant zum Solo des *tanbur* erklingt. Selten werden derartige dissonante Strebetöne in der türkischen Instrumentalmusik als Borduntöne ausgehalten. Die Betonung solcher melodischen und harmonischen Dissonanzen ist ein stilistisches Merkmal der Kunst von Niyazi Sayin (vgl. Septime am Anfang von Beispiel 27 und *cis'* Triller in Beispiel 29).

Dach dem Erreichen von d' wird der Tonraum graduell nach g' (Zeile 15) und schließlich nach h_d (Zeile 17.) erweitert. Erst dann erklingt zum ersten Mal das chromatische Feld von *hüzzam*. Nochmal wird die große Terz (g'-h_d) von der kleinen abgelöst (g'-b'), doch diesmal ist es wegen der Bidlung des Feldes g'[$\circ\vee\Omega$]. Mit der Rückkehr nach h_d ist die Modulation nach *hüzzam* vollendet.

nikrız-hızzam beraber geçiş taksim
 ney: Niyazi Sayin. tanbur: Necdet Yaşar

ney

1

tanbur

2

tanbur

3

4

5

ney

6

tanbur

Beispiel 26.1

7

8

8

9

10

Beispiel 26.2

Ney 11

12

13

14

Tan. 15

16

tr (sempre)

p

tr

tr

tr

Beispiel 26.3

17

Ney 18

19

20

21

22

mf

Beispiel 26.4

23

24

25

(hüzzam şarki)

Beispiel 27.

şehnâz-hüseini beraber geçiş taksim

ney: Niyazi Sayin. tanbur: Necdet Yaşar

Bemerkungen zum Stil und emotionellen Gehalt

Das vorliegende *taksim* ist zweifellos ein Meisterstück seiner Gattung. Der Stil von Sayin und Yaşar ist ein zeitgenössischer Stil und unterscheidet sich von dem des Anfangs des 20. Jahrhunderts. Er ist betont expressiv und zeigt eine Vorliebe für entfernte Modulationen. Die motivische Konzeption und melodische Führung ist anders als die von Tanburi Cemil. Die Melodielinie ist insgesamt weniger beladen mit Ornamenten, weist aber dafür ein breiteres Spektrum von melodischen Motiven oder Gestus- bzw. Bewegungstypen auf. Ein bemerkenswertes Beispiel ist die große Septime a (*dügâh*)-gis' (*şehnâz*), mit der das erste Solo des *ney* das Stück eröffnet. Begleitet von einem *crescendo p-f* bringt sie dramatisch den leidenschaftlichen Charakter von *makam şehnâz* zum Ausdruck. Sie wird durch den Abstieg über die primären Ebenentöne des *şehnâz* a'-e'-d'-a aufgelöst und ausgewogen, wodurch ein expressiver Bogen entsteht.

Die zweite Phrase des ersten Solo (Zeile 2) springt dreimal das a' an, mit Doppelpunktierung und in stets größeren Schritten: Strebeton-Unterquarte-Unterseptime. Darauf hin berührt sie den oberen Strebeton f' der Unterquarte e' ohne ihn aufzulösen (Anfang von Zeile 3). Dies bewirkt eine erneute Betonung der Strebetöne und Dissonanzen in *şehnâz*, die durch den abrupten, unerwarteten Wechsel zu einem milden *segâh*-Gebilde auf fis' (fis' [↓○↑]) abgelöst wird.

Die Nebeneinanderstellung solch kontrastierender musikalisch-emotionaler Ausdrucksgehalte vermittelt einen gespannten und turbulenten Eindruck. Zu dem wirkt der milde und leichte aber etwas getrübe Charakter des *makam hüseini*, mit dem das *taksim* schließt, als komplementäres Gegenteil. Auch im *hüseini*-Teil sind Konflikte und Bestrebungen zu hören, doch sie können nicht ausgetragen werden und enden traurig resigniert.

Der feurige Anlauf in Zeile 24 gibt Auftrieb zur Überwindung des obsessiven Charakters des den *hüseini*-Teil in verschiedenen Variationen durchziehenden Motivs (e')-g'-fis'-g'-e' (das Motiv ist ein Zitat aus dem darauffolgenden *hüseini saz semaisi* von Lavtacı Andon, bei dem es ebenfalls allgegenwärtig ist). Doch das durch das cis' und fis' mit Terz-

feld *fis* [oʊ] herbeigebrachte Aufleuchten (Zeilen 23-24) dauert kurz. Es wird schließlich vom *e'* (*hüseini*) übertönt, an dem das ebenfalls aus dem *saz semaisi* stammende Motiv *c'-d'-e'* anschließt (Zeile 25). Dieses Motiv leitet dort die Rückkehr zum Finalen *a'* bei der letzten Phrase des *teslim* (Refrain) ein. Hier leitet es ebenfalls das Ende ein. Doch davor erklingt noch ein letzter Versuch hohe, helle Regionen zu erreichen: der *meyân* des *hüseini*-Teils, mit dem oberen Strebeton *c''* zur Doppelquinte *h'*. Die darauffolgende Wiederkehr des *c'-d'-e'*-Motivs leitet das Ausklingen des Stückes in absteigenden, immer kleiner werdenden Motiven ein (Zeilen 27-32).

Dieses *taksim* wirkt stürmisch und konfliktbeladen und endet flüchtend, vielleicht etwas traurig resigniert. Ein Kontrastbeispiel dazu bietet das ruhvolle, friedliche, milde aber starke, breite und leuchtende *pençgâh taksim* von Akagündüz Kutbay, Beispiel 28.

Strukturelle Analyse

Auch dieses modulierende *taksim* verbindet wie das von Beispiel 26 zwei *makamlar*, die gemeinsame Ebenentöne aber unterschiedliche Tonraumtypen haben. Die Tonleiter von *şehnâz* ist ähnlich mit der von *zirgüleli hicaz*. Sie enthält zwei *hicaz*-Quartgebilde: *d' [oʊ↑o]* und *a' [oʊ↑o]*. Somit entspricht der Tetrachordaufbau von *makam şehnâz* äußerlich dem des *hüseini*, mit dem Unterschied, daß sich *şehnâz* harten chromatischen statt weichen diatonischen Tetrachorden bedient. Die eigentliche Tonraumstruktur weicht aber vom theoretischen Tetrachordaufbau ab, wie hier anschließend erläutert wird.

Kennzeichnendes Merkmal des *şehnâz* ist das Hervorheben des hohen *a'* (*muhayyer*) als Ebenenton gleich nach dem Anfang. *muhayyer* ist der erste Hauptton. Danach folgt ein Abstieg nach *e* (*hüseini*), und schließlich das Ende im tieferen *a* (*dügâh*). Özkan (1966) gibt die Tonleiter von *şehnâz* als absteigend an, was ein Hinweis auf die primär absteigende melodische Tendenz ist. Auch gibt Özkan wie Karadeniz das diatonische Tetrachord in absteigender Bewegung *a' g' f' e'* an, was aber nicht als für alle melodische Passagen bindend betrachtet werden sollte.

Der *makam şehnâz* hat zwei wichtige Ebenentöne mit *makam hüseini* gemeinsam: *e* (*hüseini*) und *a* (*dügâh*). Es steht wiederum zu diesem durch die beiden *hicaz*-Tetrachorde in Kontrast. Ein weiterer Unterschied ist, daß bei *hüseini* der Ton *muhayyer* (*a'*) kein primärer Ebenenton wie bei *şehnâz* ist. Eine Modulation von *şehnâz* nach *hüseini* müßte – äußerlich gesehen – nur an irgendeiner Stelle die *uşşak*-Tetrachorde

anstelle der *hicaz*-Tetrachorde erscheinen lassen. Es ist keine Modulation in neue Ebenentöne nötig, da die zwei *makamlar* die gemeinsamen Ebenentöne *hüseini* und *dügâh* besitzen. Niyazi Sayin und Necdet Yaşar indessen wählen einen expressiven Modulationsweg, der durch entfernte *makamlar* führt und den Kontrast der chromatischen und diatonischen Intervallstrukturen durch sekundäre Ebenentöne graduell überbrückt.

Gleich nach einer knappen Exposition der Tonleiter von *şehnâz* (1.1 - 1.2), werden die neuen Töne *fis* (*evic*) und *eis* (*acem*) eingeführt (1.5), und dadurch schließlich in das entfernte *makam evicara* moduliert (2.3). Der Weg dahin führt über kurze Andeutungen der Transpositionen von *segâh* (1.5.) und *müstear* (2.3.) auf *fis* (*evic*), welche charakteristische Merkmale des *makam evicara* selbst sind (s. Özkan 1984: 246,247). Über *nîm hicaz* (*cis*), den zweitwichtigsten Ebenenton von *evicara*, wird dann flüchtig nach *hicaz* moduliert (3.2-3.3). Die zweite Endung in *hicaz* (3.4.) ist eigentlich als letzter Nachhall des *makam şehnâz* auffaßbar, nachdem der *makam hüseini* mit seiner charakteristischen Wendung *g fis e* (3.3), und den Tönen *çargâh* (*c*) und *segâh* (*h*) seiner Tonleiter eingetreten ist. Dieser Kunstgriff bewirkt nicht nur das Verschmelzen der zwei *makam* zu einem fließenden Übergang, sondern weist auch auf zwei wichtige Momente des auf die Improvisation folgenden Stückes, des bekannten *hüseini saz semaisi* von Lavtaçı Andon hin: den Anfang (Takt 1, *a a' g' fis e*) und den Schluß des *meyân-hane* (Takt 16) – eine Quinte tiefer (Ende 3.4). Takt 16, die einzige Stelle, wo dieses *hüseini saz semaisi* durch ein *şehnâz* (*gis'*) ein chromatisches Tetrachord (*hicaz*-Tetrachord) aufweist, ist deutlich der expressive Höhepunkt des Stückes und wird durch ein *ritenuto* weiter betont. Daher wirkt diese plötzliche und flüchtige Rückwendung zum *hicaz*-Tetrachord als "Vorahnung" der ebenfalls unerwarteten und kurzen Wendung von Takt 16. Der Rest des *taksim* ist in reinem *hüseini*; betont wird vor allem der Hauptton *hüseini* (*e'*) und dessen obere enge Affinität *gerdaniye* (*g'*). Sayin und Yaşar bringen in das *taksim* auch viele weitere Zitate und Andeutungen von diesem Stück. Es sei hier nur ein Blick geworfen auf das Ende des *taksim* nach dem Höhepunkt auf *h'*. Das *ney* führt erstens das Motiv *c'-d'-e'* ein, zitiert aus dem *teslim* (Refrain) des *saz semaisi*, dessen letzte Phrase es einleitet. Das *tanbur* antwortet mit einer transponierten Variation des vier-Noten-Motivs aus dem Anfang des zweiten *hane* das im vierten *hane* das herrschende Motiv ist (*c'-h-d'-[c'lh]*). Das *ney* antwortet sequenzierend mit seinem Motiv. Es folgt ein immer dichter Dialog in absteigender Sequenz mit denselben Motiven, der sich am Ende auf das zwei-Noten Motiv *h'-a* reduziert, mit dem das *tanbur* ausklingend abschließt.

Die Ebenentöne lassen sich zusammen mit den sie ergänzenden sekundären Attraktionstönen in folgende hierarchische Ebenen gliedern:

Auf der ersten Ebene liegen die wichtigsten und dominierenden Ebenentöne: die Zentraltöne *muhayyer* (a'), *evîç* (fis'), *nîm hicaz* (cis'), *hüseini* (e') und schließlich *dügâh* (a).

Sekundäre Ebenentöne oder Attraktionstöne stützen und ergänzen die Zentraltöne und dienen auch als verbindende Glieder oder Drehpunkte für die Übergänge von einem Ebenenton zum anderen:

a) Ergänzend zum *muhayyer* (a') und seiner Unteroktave ("Antiphonie") *dügâh* (a) werden erstens die Tetrachordecköne *hüseini* (e', untere weite Affinität zu *muhayyer*) und *nevâ* (d', obere weite Affinität zu *dügâh*) (1.1-2) und zweitens die obere weite Affinität *tiz nevâ* (d'') gezeigt (1.3). Die Quarte *hüseini-muhayyer* (e'-a') bildet den Rahmen, innerhalb dessen der neue Zentralton *evîç* (fis') durch den betonten Leitton *gerdaniye* (g', obere enge Affinität zu *hüseini*) eingeleitet wird (1.4).

b) Wichtigster Gegenpol zum zweiten Zentralton (fis') ist die große Unterterz *nevâ* (d') (1.5, 2.1-3). Der Großterz-Tonraum *nevâ-evîç* (d'-fis'), mit Hervorhebung des oberen Ebenentons (*evîç*) durch den Leitton *eis* (*acem*), ist ein Merkmal des *makam segâh*, transponiert um eine Quinte höher von *segâh* (h₄) nach *evîç*. Dadurch wird ein dem *şehnâz* fremder Tonraum und eine Tonleiterqualität eingeführt, welche den *makam evîcara* mit Finalton fis einleitet. Die sekundären Attraktionstöne *muhayyer* (a') und *tiz çargâh* (c'') sind auch charakteristisch für den *makam segâh* (im transponierten Zusammenhang); das *muhayyer* ist weiterhin wichtiger Ebenenton des *makam müstear*, das im Rahmen von *evîcara* auch transponiert angedeutet wird (2.3, s. auch Beispiel 25).

In 2.3 und 2.4 steht der Ton *eis* (*acem*) wiederholt am Ende kurzer Motive, kann aber deutlich als Leitton aufgefaßt werden, der jedesmal erst später aufgelöst wird. Diese Betonung des *eis* bereitet jedoch auch den Übergang zum nächsten Zentralton *nîm hicaz* (cis') vor: erstens horizontal als Hervorhebung der Leittonspannung *eis* -fis', welche dann durch die Umdeutung des *nevâ* (d') als oberen Leitton von *nîm hicaz* (cis') ausgewogen wird; zweitens vertikal als Oberterz von *nîm hicaz* (2.5). So wird ein *hicaz*-Tetrachord auf *nîm hicaz* exponiert, was ein weiteres Merkmal von *evîcara* ist (s. Özkan 1984: 247).

In seinem zweiten *ney*-Solo schließt Niyazi Sayin unmittelbar an das *nîm hicaz* (cis') des *tanbur* an, indem er auf seinem *Ney* das als Bordunton gehaltenen *kaba nîm hicaz* (cis) fortsetzt. Ohne Vorbereitung und kontrastierend zum *eis* bringt er dann das *hüseini* (e') als obere enge Affinität, wodurch wiederum *nîm hicaz* zum Leitton für *nevâ* (d') umgedeutet wird. Dies ermöglicht schließlich eine Endung mit *hicaz*-

Tetrachord auf *dügâh* (a), was als Endung in *makam hicaz* interpretiert werden könnte (3.2). *nevâ* ist hierbei die obere weite Affinität zu *dügâh*. Der folgende Melodiebogen bestätigt diese Modulation und baut sie weiter aus. *hüseini* (e') wird durch seine obere enge Affinität *gerdaniye* (g') ergänzt, die obere weite Affinität *muhayyer* (a') wird auch berührt, wodurch das obere Tetrachord a' g' fis' e' vervollständigt wird. Das bereits tief intonierte *evîç* (fis') wird nun weiter bis zum *acem* (f') alteriert, das als obere enge Affinität von *nevâ* (d') Drehachse für den Übergang zum unteren Tetrachord ist. Das Tetrachord e' d' c' h₄ erscheint vorübergehend als Vorspann von h₄, untere enge Affinität von *nevâ* (d'). *nevâ* wird also durch die Umrahmung von seinen zwei kleinen Terzen ("engen Affinitäten") als primärer Ebenenton etabliert.

Necdet Yaşar bringt die Improvisation mit dem Anfang seines zweiten Solos erneut auf das obere Tetrachord des *hüseini* (e'-a', 4.1). Man beachte, daß diesmal auch wie bei 3.3 das ganze obere Tetrachord erklingt, um dadurch den oberen Tonraum zu festigen, und vom unteren Tonraum a-d' der vorangehenden Endung wegzukommen. Der Eckton *tiz buselik* (h') intensiviert diesen Eindruck. Das h' ist hier obere große Terz von g und wird als Steigerung empfunden. Daß dies so ist, zeigt auch ein Vergleich mit der Stelle aus 5.2 sowie 1.4, wo das h' stärker betont vorkommt. An allen diesen Stellen wird h' durch graduellen Aufstieg eingeholt und unmittelbar von g' abgelöst. Vor allem 5.2 zeigt, daß der Tonraum e' g' a' von Bedeutung ist. h' wird erst nach einer gewissen Vorbereitung erreicht; a' ist dabei "Schwellenton" (Hohlfeld), als obere weite Affinität von e' ist er obere Grenze des Tonraums um e', dessen Überschreitung nach h', gleich wie die Überwindung einer Barriere, Energie erfordert. Dies wird durch das "Ausholen" von e' oder dessen oberer enger Affinität g' aus, über a' nach h' ersichtlich. Am deutlichsten ist dies bei 5.2: a' wird durch seine Unterquinte und obere enge Affinität als Ebenenton stark hervorgehoben. Der Aufstieg zu h' wird erstens durch kurzes Berühren dieses Tons vorweggenommen. Schließlich wird der Ton h' durch Quintsprung vom Zentralton e' erreicht. Stufenweiser Aufstieg und Sprung werden hier also kombiniert, um das Überschreiten des Quart-Tonraums über e' nach h' zu vorbereiten.

Das lange h' von 5.2 ist der Höhepunkt des *hüseini*-Teiles des *taksim*. An dieser Stelle wird im oberen Pentachord - im oberen Quinttonraum - moduliert. Dies ist, als ob der Quinttonraum *dügâh-hüseini* (a-e') des *hüseini* um eine Quinte höher versetzt wird, ein Phänomen, das in der griechischen Musiktheorie als *κύριος κυρίου* - zweite Oberquinte über den Grundton - bezeichnet wird (vgl. auch letzten Teil von Beispiel 24).

Die Struktur der Tonleiter und der Tonräume wird durch zwei Pentachorde im Abstand der Quinte charakterisiert. Dies ist ein klassischer Fall von τροχός ("Rad"), oder σύστημα κατὰ τετραφωνίαν - eine modale Struktur, die aus angrenzenden Quinttonräumen von gleichem Intervallaufbau besteht (s. Kapitel Tonleiter).

şehnaz-hüseini beraber geçiş taksim

ney: Niyazi Sayin. tanbur: Necdet Yaşar

(J = ca. 60)

ney 1

2

3

4

5

tanb.

6

8

(f)

p

Beispiel 27.1

7 *bur*

8

8

9

8

10

8

11

bur

8

12

8

pp

Beispiel 27.2

13 *ney*

cresc. poco a poco

14

dolce

15

16

17 *ney*

pp

tanbur

8

18

8

ppp

19

8

20

sempre pp

8

21

8

22

8

(+)(+)(+)

Beispiel 27.4

ney

23

f

24

25

26

ney

27

mp dolce

tanbur

trem. trem.

28

8

Beispiel 27.5

Beispiel 28. *pencgâh taksim*

ney: Akagündüz Kutbay

Dieses *taksim* leitet ein *semâ* begleitet von Musik im *makam pencgâh* ein. Mit einer Gesamtdauer von 6' 13" ist es ein relativ langes Solo-*taksim*. Der Ausbau der einzelnen Tonebenen ist deswegen ausgiebiger als z. B. bei Tanburi Cemil. Andererseits ist die Tonraumstruktur schlichter und weniger komprimiert. Dieses Stück lebt von seiner Schlichtheit. Die klaren Linien und Tonraumstrukturen verbunden mit dem großen, das ganze Stück spannenden architektonischen Bogen (*pianissimo* G – *quasi forte* d" – *piano* G) ermitteln ein Gefühl von ruhiger Größe und Milde. Haupttöne und primäre Ebenentöne sind Grundton, Terz und Quinte des auf G basierenden Quinttonraums und deren Oktavtranspositionen (G, H_d, d, g, h, d', g', h', d"). Als sekundäre Ebenentöne kommen A, a, e', c' und fis' vor. Mittel der melodischen Färbung und expressiven Steigerung wie chromatische Strukturen werden äußerst sparsam angebracht: das dis'↑ in Zeile 20 bei der Vorbereitung des *meyân* und das eis' in Zeile 21 als flüchtige Andeutung eines *evicara* "Geschmacks" (*çeşni*) beim *meyân* (h'-ais'-g'-fis'-eis'). Sonst herrschen rein diatonische Strukturen der g-Gruppe: d'[o₂Δ₂o], d'[o₂Δ₂o], g'[o₂Δ₂o] oder die durch Anbringen von Strebetönen von ihnen abgeleiteten h_d[v₂o₂Δ₂o], d'[o₂Δ₂o] usw.

Der Plan des Stückes basiert auf dem schlichten Bogen G-H_d-d-g-h_d-d'-g'-h_d-d"-h_d-g'-d'-h_d-g-d-H_d-G – also g-h_d-d' wiederholt aufwärts und abwärts über den Ambitus von zwei Oktaven und einer Quinte. Die Abweichungen von diesem Plan sind gering. Im Wesentlichen sind sie auf die Vorherrschaft des Haupttons d, bzw. d' während des größten Teils des Stückes zurückzuführen. Unterhalb d bildet sich das Feld d[o₂Δ₂o]. Dadurch entsteht eine Anspielung auf Tonräume der a-Gruppe. (Man vergleiche zum *beyâtr taksim*, Beispiel 30, wo umgekehrt durch den Zusatz des προσαμβανόμενος G zu A eine Anspielung auf die g-Gruppe entsteht.) Hier wird also die verbindende Rolle des d' zwischen g-Gruppe und a-Gruppe deutlich. Im Folgenden werden die Felder und Tonräume der einzelnen Abschnitte besprochen.

Zeilen 1-4: Obwohl die Reihenfolge der Ebenentöne G-H_d-d-g'...d-H_d-G vielleicht jemanden dazu verleiten würde, den Anfangston G als Hauptton zu bezeichnen, ist dies nicht der Fall. Der Ton G erklingt im ersten Abschnitt nur zwei Mal: das erste Mal als langer Anfangston des Stückes, und das zweite Mal als kurze Umspielung von A (Zeile 1). Hauptton des ersten Abschnitts ist eindeutig d, und zwar wird dies anhand des Feldes d[$\circ\Delta\bar{\circ}$] und vor allem durch die untere Quarte A deutlich. Der Tonraum dieses Abschnittes ist also d[$\circ\bar{\circ}\Delta\bar{\circ}\bar{\circ}$] und nicht G[$\circ\bar{\Delta}A\bar{\Delta}\bar{\circ}$].

Zeilen 5-7: Vorbereitung zum Übergang nach Hauptton H_d, deutlich vor allem durch den Oktavlauf H_d-h_d-H_d, mit symmetrischer Umspielung unterhalb und oberhalb der Ecktöne: c-H_d-A-H_d, a-h_d-c'-h_d (Zeile 6). Schließlich jedoch Endung auf G. H_d ist zwar hier hervorgehoben, d bleibt jedoch noch im Hintergrund strukturell als Hauptton bestehen. Die Ecktöne der oben genannten Umspielungen sind gleichzeitig Anfangstöne der gleichmäßigen Skalenläufe A-h, c'-d und werden deswegen als Ebenentöne in Bezug auf d gehört: A als d[$\bar{\circ}$], c' als Doppelquarte im charakteristischen Septimlauf c'-d. H_d selber ist untere enge Affinität von d (d[Δ]). Wir haben hier also ein durch Oktavtransposition und Skalenlauf verstecktes Gerüst A-H_d-c-d. In diesem Gerüst wird H_d wegen seiner Bedeutung im *makam* als Terz zwischen Grundton und Hauptton besonders betont. Herrschendes Feld bleibt nach wie vor d[$\circ\Delta\bar{\circ}$].

Zeilen 8-9: Wiederaufnehmen des H_d durch Bildung von H_d[$\bar{\circ}\uparrow\circ\downarrow\bar{\circ}$].

Zeilen 10-12: Vorbereitung zum Übergang nach Hauptton d durch das Feld H_d[$\bar{\circ}\uparrow\circ\uparrow$] (bzw. d'[$\circ\uparrow\Delta\uparrow$]).

Zeile 13: Hauptton d mit Oberoktave d'.

Zeile 14: Rückkehr nach G und Schluß des ersten Teils.

Zeile 15: Übergang zur Oberoktave g'.

Zeilen 16-17: Konsolidierung des g'.

Zeilen 18-19: Weitere Steigerung bis zum h'_d mit vorübergehender Bildung eines Oktavtonraums aus disjunkten chromatischen Feldern e'[$\bar{\circ}\downarrow\uparrow\circ$] und h'_d[$\bar{\circ}\downarrow\uparrow\circ$] (etwa: *sehnâz* auf h'_d).

Zeilen 19-20: *meyân* auf d'[$\circ\uparrow\Delta\uparrow$] bzw. d'[$\circ\bar{\circ}\Delta\uparrow$]. Kurzes Hervorheben des fis'.

Zeilen 20-23: Doppelquarte g'-d'-a mit Feldern g'[$\circ\Delta\bar{\circ}$] und a[$\bar{\circ}\nabla\circ$], Verweilen auf Zentralton d'-a mit Strebeton cis', Erweiterung zur Doppelquinte a'-d'-g (vgl. Doppelquart-Doppelquint Folge im *pençgâh taksim* von Hüsnü Anıl, Beispiel 24).

Zeilen 23-25: Abstieg g-d-G mit einfachen Terz, Quart und Quintfeldern auf diesen Tönen.

pençgâh taksim

UNESCO Bd. 19., Platte 1, Take A2
ney: Akagündüz Kutbay

1 $\text{♩} = 42$
pp

2

3

4 $\text{♩} = 62$

5 $\text{♩} = 62$ $\text{♩} = 64$ $\text{♩} = 50$
poco accel.

6 p mp dolce

7

8

Beispiel 28.1

9

10 mf

11 $\text{♩} = 72$

12

13

Beispiel 28.2

Musical score for Baianiel 28.3, measures 14-21. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) at measure 16 and *f* (forte) at measure 19. Measure 21 includes a fermata over a whole note.

Baianiel 28.3

Musical score for Baianiel 28.4, measures 22-25. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Measure 22 includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). Measure 23 includes a triplet of eighth notes. Measure 24 includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p* (piano). Measure 25 includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p* (piano).

Baianiel 28.4

Beispiel 29. **sazkār taksim**

ney: Niyazi Sayin

Das kurze *taksim* auf der *ney* von Niyazi Sayin kann in vier Abschnitte unterteilt werden. Die einzelnen Abschnitte realisieren den Übergang von einem Ebenenton des *makam* zum nächsten. Überdies ist dieser Vorgang mit der Gestaltung des ganzen *taksim* in einem perfekten Intensitäts- und Tonlagebogen verbunden, so daß diese knapp drei Minuten dauernde Improvisation eine beispielhafte Vollkommenheit und Ausgewogenheit aufweist. Der Gesamtplan des *taksim* ist:



Hauptton-Verlauf des *sazkār taksim*, Beispiel 29

Bei näherer Betrachtung zeigen die Phrasen des äußerlich einfachen anmutenden *taksim* einen komprimierten Aufbau, reich an Symmetrien und Verflechtungen. Als Kernmotiv des Stückes erweist sich die Terz g-a(♯)-h_d, die außerdem im zweiten Teil auf der Oberterz transponiert vorkommt: h_d-cis'-d'. Der erste Teil basiert auf der Terz g-a-h_d. Eine bogenförmige Struktur g-a-h_d-a-g ist erkennbar. Das cis' bei 1b hebt das a hervor und signalisiert den Wechsel der Richtung in der Bewegung des melodischen Gerüsts von oben nach unten. Eingeflochten im Gerüst-Motiv g-a-h_d ist die Umspielung des Haupttons h_d mit Strebeton: c'-h_d-ais-h', die sich aus den Spitzentönen der Terzmotive ergibt und durch ihre Verdichtung beim Erreichen des h_d als selbständiges Gerüst-Motiv manifest wird. Außerdem dient die Terz h_d-g und ihr Krebs g-h_d als Endung für die zwei Sätze des ersten Teils.

Der zweite Teil fängt mit einem Gerüst parallel zu dem von Teil 1a auf der Oberterz an. Sobald das d' erreicht wird, bildet sich ein *hızzam*-Feld oberhalb und ein Terz-Quart Feld unterhalb dessen, wodurch es zum Hauptton wird. Dieses Feld zeigt hier wie beim *pençgāh taksim* von Akagündüz (Beispiel 28) die Bedeutung der Quarte als melodische Schwelle, die selbst bei Quinttonräumen ihre Wirkung nicht verliert. Anders als 1b, wiederholt 2b das Gerüst-Motiv von 2a in leicht geänderter Form.

Im dritten Teil, den *meyān*, erklingt zuerst eine Doppelquarte um g'. Die zwei Quartan dieser Struktur werden unterschiedlich behandelt: die obere (c"-g') wird zum melodischen Gerüst und erscheint außerdem in Verdichtung am Kopf der Phrase (s. Besprechung in Kapitel "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien"). Die zweite wird als Endung bei den zwei Unterphrasen von 3a angehängt. Im zweiten Teil des *meyān* wird das Quartfeld g'-d' nach unten bis zur Unteroktave durch Skalenläufe erweitert, so daß das übergeordnete Gerüst g'-d'-h_d-g entsteht. Der *meyān* schließt auf d', mit einer Wiederholung seines Hauptfeldes g'-d'.

Der letzte Teil führt als erstes zum Grundton durch ein über die Ganze Oktave g'-g stufenweise absteigendes Melodiegerüst. Das längere Aushalten des Tons c' zeigt hier noch einmal, daß der diazeugische Ganzton d'-c' als Schwelle zwischen dem höheren und dem unteren Teil des Tonraums gehört wird. Das *taksim* endet mit einer Wiederholung des Kern-Motivs g-a-h_d.



sazkār taksim: Ebenenton-Struktur und melodische Gerüste

Außergewöhnlich ist in diesem Stück die gezielte Anwendung der "multiphonalen" Klangfähigkeiten (*multiphonics*) des *ney*-Spiels beim lang ausgehaltenen Triller cis'-d', bei dem die Unteroktave mitklingt. Unter d' klingt darüber hinaus an mehreren Stellen die Unterquinte g kurz mit, doch ist es in diesem Fall nicht sicher, ob es absichtlich ist. Den langen Triller auf dem Strebeton zur Quinte d' verwendet Niyazi Sayin außerdem im *nikriz-hüzzam taksim*, Beispiel 26.

sazkâr vs. *rast*

Die ursprüngliche *makam*-Bezeichnung des Stückes zum Zeitpunkt der Aufnahme ist mir unbekannt. Der Endton g, die Ebenentöne g, h und d' und die diatonische Tonleiter mit beweglicher siebter Stufe (f' fis') lassen ein *rast makam* vermuten, manche Besonderheiten deuten jedoch auf *makam sazkar* hin.

Im folgenden werden die Hauptmerkmale von *rast* und *sazkar* verglichen – wobei für *sazkar* die Angaben von Öztuna (1969: II, 211f.) herangezogen wurden, weil sie am schlichtesten die Hauptmerkmale des *sazkar* angeben und auch am deutlichsten mit dem tonalen Aufbau des vorliegenden *taksim* übereinstimmen.

rast

Tonleiter: Zwei disjunkte *rast*-Tetrachorde (g a h d' c', d e fis g)

Schlußton (*durâğ*): *rast* (g).

Haupttöne (*güçlüler*): *nevâ* (d'), ferner *segâh* (h d) und oft Hervorhebung des *dügâh* (a) vor einem Schluß in *rast* 4.

Vorzeichen: h d, fis

sazkâr

makam-(Tonleiter)-Kombination: *segâh*, *uşşak*-Tetrachord und *rast*.

Schlußton: *rast* (g). Haupttöne: *nevâ* (d'), *segâh* (h d), *dügâh* (a)

Vorzeichen: Wegen des *segâh* ist zusätzlich zum h d und fis' ein e' d

Vorzeichen zu setzen (Bildung der perfekten Quarte zu h d).

Im Vergleich: Schlußton und Tonleiter der beiden *makamlar* sind identisch, mit Ausnahme des e' d für die *segâh* Komponente von *sazkar*. Es sei dabei erwähnt, daß auch im *rast* die Tendenz zum e' d vorkommt, weswegen Karadeniz (1982: 85;311) dies auch als Vorzeichen des *rast* angibt. Ebenentöne sind in beiden *makamat nevâ* und *segâh*, ferner wird


dügâh in beiden *makam* hervorgehoben. Der Unterschied zwischen *rast* und *sazkar* scheint im wesentlichen darin zu bestehen, daß in *sazkar* die *segâh*-Komponente mehr hervorgehoben wird als in *rast*. Daß *segâh* als latente Komponente von *rast* anzusehen ist, wird, neben dem Zählen von *segâh* als zweitem Ebenenton von *rast*, auch durch das Vorkommen von vorübergehenden Modulationen in *segâh* in klassischen Kompositionen im *makam rast* begründet.


Das *taksim* von Niyazi Sayin zeigt eine für *sazkar* charakteristische frühe Modulation in *segâh*. Besonders auffällig sind in diesem Punkt die Ähnlichkeiten zum ersten *hâne* und *teslim* von Kantemir's *sazkar peşrev* (Saz Eserleri: 2, 42).


Die Endungen in *segâh* sind im hier analysierten *taksim* nicht nur Wechsel der Tonebenen, sondern eine regelrechte, wenn auch vorübergehende Modulation im *makam segâh*, denn erstens wird der für *segâh* charakteristische Leitton ais gebraucht, zweitens wird der Tonebenen-Wechsel gleichzeitig mit dem für *segâh* charakteristischen e'(d) (*dik hisâr*) kombiniert. Das häufige Auftreten von cis' ergibt in diesem Zusammenhang ein weiteres *makam*, nämlich *müstear*, ein Derivat von *segâh*. Dies ist wiederum nicht typisch für *sazkar*. Schließlich also läßt sich das *taksim* doch nicht einwandfrei in einem (mir bekannten) *makam* eingliedern. Sein modaler Grundgedanke ist jedoch leicht erkennbar: Schluß- und Zentralton ist *rast* (g), wichtigste Ebenentöne sind die Oberterz *segâh* (h d) und die Oberquinte *nevâ* (d'). Der Übergang vom Zentralton zum ersten und zweiten Ebenenton wird durch die Leittöne ais und cis hervorgehoben. Weitere wichtige Töne sind a, c' und g.


sazkâr taksim


ney: Niyazi Sayin

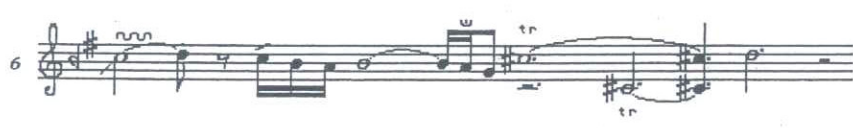
1  1a (mf)

2 

3  1b

4  2a

5  2b

6 

7  3a (f)

8  3b

Beispiel 29.1

9 

10  4a (m.v.)

11  4b

12  4c

Beispiel 30. *beyâtî taksim*

ney: Niyazi Sayin

Wie das *pençgâh taksim* von Akagündüz Kutbay (Beispiel 28) ist auch dieses *taksim* die Einleitung zu einem *mevlevî ayin* (Musik zur religiösen Zeremonie des *semâ*). Dementsprechend wählt Niyazi Sayin auch eine passende Ausdrucksweise. Während er in den Duos mit Necdet Yaşar einen ausgeprägt expressiven Stil mit ausgesuchten Modulationen pflegt, spielt er im vorliegenden Solo in einem schlichten, bescheidenen und zurückhaltenden Ton. Dies weist auf eine Unterscheidung zwischen profanem und religiösem Ton in der türkischen Instrumentalmusik. Es sollte jedoch bemerkt werden, daß die in den *semâ* bzw. *ayin* aufgeführten *taksimler* nicht immer schlicht sind. Das den Höhepunkt des *semâ* bildende *taksim* am Ende des *ayin* und vor dem abschließenden instrumentalen *saz semâisi* ist intensiver und breiter ausgearbeitet als das eröffnende *taksim*. Darunter gibt es auch komplizierte und dramatische Stücke.

Das *taksim* wird durchgehend vom Instrumentalensemble mit einem doppelten Bordun mit der Quinte begleitet und zwar mit der Quinte D-A. Sein Tonraum sowie das herrschende melodische Gerüst d-c-H₄-A bilden ein melodisches Komplement zu dieser harmonischen Grundlage.

Der *makam beyâtî* unterscheidet sich von *uşşak* dadurch, daß es neben dem Hauptton d' (*nevâ*) auch f' (*acem*) als Ebenenton hervorhebt und auf ihm Endungen bildet (cf. Karadeniz 94). Dementsprechend zeigt *beyâtî* mehr den mittleren Teil des Tonraums der a-Gruppe, um und oberhalb von d', während sich *uşşak* vorwiegend im unteren Teil bewegt. Im vorliegenden *beyâtî taksim* bewegt sich Sayin zwar überwiegend im Bereich um d' bzw. auf der Unteroktave transponiertem d, versteckt aber den Ton f innerhalb des Quartlaufes f-c. Diese Quarte ergänzt den Bordun D-A zum harmonisch reichen Vierklang DACf. Die Septime dieses Vierklangs (c) ist durchaus ein wichtiger harmonischer Faktor in der Klangfarbe des Stückes. Das wiederholte Portamento f-e hat einen prägnanten, man dürfte sagen klagenden Charakter (in der unteren Oktave wird dieser Halbton auf dem *ney* nur mit den Lippen, ohne Änderung des Fingersatzes erzeugt, was sich für ein Portamento besonders anbietet). Es ist mit ähnlichen Stellen in Stücken des πρώτος ἤχος vergleichbar (s. Beispiele 4, 10 und 13).

Das *taksim* kann in neun Phrasen gegliedert werden, die in der vorliegenden Transkription jeweils auf eine Zeile notiert wurden. Sein Aufbau ist symmetrisch und basiert auf einem einzigen Gerüst-Motiv: d-c-H₄-A. Die vier Vorkommen dieses Gerüsts sind bogenförmig angeordnet, nach dem Schema A-a-a-A:



Struktur des *beyâtî taksim*, Beispiel 20

Die Endungen der ersten vier Phrasen bilden das grundlegende Gerüst-Motiv des Stückes. Das H₄ am Ende der zweiten Phrase ist nicht der eigentliche Endton, sondern eine Erweiterung über die Endung hinaus, die zum Übergang auf die nächste Phrase vorbereitet. Die Hinzunahme der Untersekunde G zu A (bzw. g zu a) hat hier den reinen Charakter eines προσλαμβανόμενος (hinzugefügten Tons im Tetrachordsystem) und bildet jedesmal die Brücke zur nächsten Phrase. Man vergleiche andere Beispiele solcher Erweiterungen wie etwa im *meyan* von Beispiel 1.

Die höhere Oktave wird bis auf ein kurzes Erreichen der Oberquarte g' im *meyan* gemieden.

Wie im *sazkâr taksim* (Beispiel 29) kombiniert Niyazi Sayin am Schluß die wichtigsten Elemente des ganzen Stückes zusammenfassend miteinander (Quarten f-c und d-A in der letzten Phrase, Zeile 9).

Die Schlußwendung des *taksim* auf A mit dem Motiv H₄-c ist außerdem mit Endungen des πρώτος ἤχος auf πα zu vergleichen (Beispiel 2, Zeilen 1, 7, 9, 11, 12, 13, 17, 18, 28).

beyâtr taksim

ney: Niyazi Sayin

1

2

3

4

5

6

7

8

9

Fin

Beispiel 30.1

Beispiel 31.**tâhir taksim**

ney: Niyazi Sayin

Dieses *taksim* ist ein kurzer Übergang zwischen zwei Stücken in einer instrumentalen Suite, ausgeführt von Niyazi Sayin und Necdet Yaşar. Sein *makam* ist unbekannt. Es kommen zwei *makamlar* in Frage, beide mit Hauptton d' (*nevâ*) und Finalton a (*uşşak*): *nevâ* und *tâhir*. Weil das Stück mit einem lang gehaltenen a' anfängt und in Zeile 4 sogar die obere enge Affinität c' zu a' bildet, wird es hier dem *makam tâhir* zugeordnet. *tâhir* fängt mit a' (*muhayyer*) an und hat d' als Hauptton. Es verweilt mehr im oberen Bereich des d' Tonraums als *nevâ*. Die Andeutung eines *hüzzam*-Gebildes d'[O+A] bei Zeilen 4–5 ist weiterhin ein Merkmal dieses *makam* (s. Karadeniz 96). Die Anfangsphase des *taksim* wurde im Kapitel "Analytische Begriffe und formbildende Prinzipien" als Beispiel von Diminution besprochen.

tahir taksim

ney: Niyazi Sayin



Beispiel 31.1

Beispiel 32.**sabā taksim**

ney: Niyazi Sayin

Hier ist noch ein einleitendes *taksim* zu einem *ayin*. Es ist länger und kontrastreicher als das *beyātī taksim* (Beispiel 30), scheut aber vor auffälligen Abweichungen von der traditionellen Struktur des *makam* zurück. Außergewöhnlich ist jedoch die umherirrende Anfangsphase, die in der Unteroktave tranponiert das obere Quartfeld vom Zentralton *c'* betont, im Gegensatz zum üblichen Verlauf von *makam sabā*, das mit dem Terzfeld *a-c'* anfängt. Diese Quarte bildet die symmetrische Ergänzung zur Unterquarte *g-c'*, mit der das *taksim* endet. Es ist zweifelhaft, ob diese Entsprechung dem Aufführenden bewußt ist, für die gehörte Struktur des Stückes ist sie jedoch mit Sicherheit von Bedeutung. Durch die Betonung der Quartan an beiden Seiten des Zentraltons *c'* wird der Charakter des *makam* stärker ausgeprägt. Es werden in ihm latente Strukturen hervorgehoben, ohne aber die Grenzen des *makam* zu sprengen.

Im höheren Bereich wird die Oberquinte *g'* des Haupttons *c'* zum Hauptton und zieht wie dieser die Obersekunde zu sich an (*as*). Diese zwei Haupttöne bilden somit den übergeordneten Rahmen des Modus. Für westliche Verhältnisse ist die Struktur des Modus ungewöhnlich, denn die Oberquarte zum Grundton ist stets vermindert, der obere Hauptton ist auf der kleinen Septime und nicht auf der Oktave, und die Oberoktave kommt oft vermindert vor. Dies geschieht in der Folge der Erweiterung des Tonraums durch die Quinte statt durch die Oktave (σύστημα κατὰ τετραφωνίαν, τροχός). In diesem Kontext sind die in drei sukzessiven Oktaven wiederholten chromatischen Umspielungen des Haupttons *c'* (Zeile 12) als Kontrast und zugleich als stabilisierende Hervorhebung zu hören.

Aufschlußreich kann weiterhin ein Vergleich zu anderen Beispielen des *sabā*-Tonraums bzw. des πρώτος δίφωνος sein (Beispiele 3, 11 und 16). Auch von der Spieltechnik des *ney* bedingt, ist der Strebeton des bzw. *as* (mit dem gleichen Fingersatz und Überblasen auf der Quinte gespielt) tiefer als in den vokalen Beispielen.

sabâ taksim

ney: Nizazi Sayin

1. $\text{♩} = 50$

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12. f mf p

13. $\text{♩} = 50$ f

14.

15.

16.

17

18

19

20

21

(Anfang des *sabā peşrev*)

Beispiel 32.3

SCHLUSS

Trotz der unterschiedlichen Ansätze weisen die türkische und die griechische Musiktheorie Gemeinsamkeiten auf, die es ermöglichen, einerseits das gemeinsame musiktheoretische Erbe von Spätantike, andererseits die weitgehende Entsprechung der zugrundeliegenden Bestandteile der Tonsysteme zu erkennen. Die türkische Kunstmusik und die griechische Kirchenmusik haben gemeinsame Intervallkategorien, Tongeschlechter und *χοράι*. Gemeinsame Grundlage des Tonsystems ist das *ούστημα τέλειον*. In der türkischen Kunstmusik bildet es den diatonischen Kern der Gebrauchstonleiter. In der Theorie und Notation der griechischen Kirchenmusik liegt es verborgen hinter den Ausführungen der Lehrschriften und im Notationssystem.

Die griechische und die türkische Musiktheorie und -praxis ergänzen einander: durch die Instrumentalpraxis verfügt die türkische Kunstmusik über eine Basis für die genauere Beschreibung und konkrete Vermittlung der Intervallstrukturen und Tonleitern sowie die Einordnung der Modi in einer übergeordneten Gebrauchstonleiter. Durch die festen und eindeutig benannten Tonstufen dieser Gebrauchstonleiter kann der Ablauf der *makamlar* leicht und klar beschrieben werden. Die Notation der griechischen Kirchenmusik, entwickelt auf der Basis der Relationen der Töne zueinander, birgt in sich die Möglichkeit, die musikalische Struktur der *ἤχοι* und die hierarchische Ordnung der Töne im *ἤχος* auszudrücken. Durch ihre *μαρτυρίαί* (Signaturen) und *φθογαί* (Modulationszeichen) vermittelt sie die Tonräume der *ἤχοι* und die Gattungen der Intervallstrukturen.

Die wichtigsten *ἤχοι* und *makamlar*, die den Kern des griechischen bzw. türkischen Tonsystems bilden, weisen weitgehende und grundlegende Ähnlichkeiten auf. Überdies läßt sich die Geschichte charakteristischer Modalstrukturen wie die der *πρωτος-* oder *ussak-chroa* und des Tetrachordes von *νενανω* oder *hicaz* über musiktheoretische Belege bis zu den Anfängen der beiden musikalischen Traditionen zurückverfolgen.

Die *makamlar* der türkischen Kunstmusik zeichnen sich durch einen großen Reichtum an Kombinationen aus und stellen eine entsprechend

Kirchenmusik, obwohl in der Praxis viel differenzierter als im System der Theorie, sind jedoch sparsamer im Gebrauch von Kombinationen und Modulationen. Sie sind dem Umfang der menschlichen Stimme angepaßt. Durch ihre Bindung zum Ritual des Gottesdienstes und zu bestimmten Texten bekommen die ᾠδὴν einen symbolischen oder assoziativen Gehalt. Dieser Aspekt kann für die Erforschung der griechischen Kirchenmusik sowie für den Vergleich mit anderen Musikkulturen, bei denen enge Verknüpfungen außermusikalischer Gehalte zu den Modi bestehen, sehr bedeutend sein.

Alle diese Feststellungen bestätigen die Meinung älterer griechischer Musiktheoretiker, daß die griechische Kirchenmusik und die türkische Kunstmusik eng verwandt sind. Diese zwei Traditionen stellen zwei komplementäre Seiten der vorderorientalischen Musikkultur dar.

ANHANG

Angaben zu den Interpreten und konsultierten Musikern

Tanbûrî Cemil Bey (1871 - 1916)

Tanbûrî Cemil Bey ist eine Symbolfigur für die späte osmanische Kunstmusik. Öztuna bezeichnete ihn als den "größten Virtuosen in der Geschichte der türkischen Musik" (I,125). Er war Meister mehrerer Saiteninstrumente der türkischen Kunstmusik: *tanbur*, *lavta*, *kemençe*, Violoncello, *yaylı tanbur*. Weiterhin war er Komponist einer großen Zahl von Instrumentalwerken. Sein Werk ist teilweise vom westeuropäischen Einfluß geprägt. Andererseits aber war Cemil Bey auch ein großer Liebhaber der Volksmusik. So erlernte er das Spiel des *kemençe rumi* bei Vasilaki Efendi, einem griechischen Zigeuner, durch dessen Wirken sich dieses Instrument in der Kunstmusik etablierte (s. Öztuna, II,367-368). Auch *zurna* und *baglama* soll Cemil Bey gespielt haben. Unter den zahlreichen von ihm erhaltenen Musikaufnahmen sind außer den *taksim* auch *gazel* (ein improvisierter Sologesang mit Instrumentalzwischen-spiel), Aufführungen von Instrumentalkompositionen, Volksmusik-stücke instrumental und vokal und von der Volksmusik inspirierte Improvisationen (z.B. eine Imitation der *gaida* (Dudelsack)). Die Wirkung seines Werkes dauerte lange Zeit und verbreitete sich auch in den arabischen Nachbarzentren wie Kairo und Bagdad. Seine *taksim* gelten heute als Vorbilder dieser Gattung und werden daher von Musikern studiert, transkribiert, analysiert oder sogar aufgeführt.

Niyazi Sayin (1927 -)

Niyazi Sayin gilt als der beste *neyzen* in der Türkei (s.a. Signell, 162). Durch seinen Lehrer Halil Dikmen beruft er sich auf wichtige *neyzen* und Komponisten der *mevlevi* Tradition wie Yazıcı Neyzen Mehmed

Emin Dede-Efendi (1883 - 1945) und Aziz Dede (1835 - 1905). Er selbst hat religiöse und nicht-religiöse Werke komponiert. Im Rahmen seiner Tätigkeit bei Radio Istanbul hat er mit anderen namhaften Künstlern wie *neyzen* Akagündüz Kutbay, *tanbūrī* Necdet Yaşar, *kemençeci* İhsan Özgen und *kudümzen* Hürşit Ungay und dem Sänger Bekir Sıdkı Sezgin bedeutende Interpretationen und Improvisationen aufgenommen. Außerdem hat er bei Schallplatten von *mevlevī*-Musik und Kunstmusik mitgewirkt. Er lehrt im türkischen staatlichen Konservatorium von Istanbul (s.a. Öztuna, II, 209).

Necdet Yaşar (1930 -)

Necdet Yaşar ist Schüler des *tanbūrī* und Komponisten Mes'ud Cemil (1902 - 1963), des Sohnes von Tanbūrī Cemil Bey, und Interpret mit langem und bedeutendem Wirken. In letzter Zeit ist er als Professor für Musikwissenschaft an der Universität Istanbul tätig (s.a. Öztuna, II, 379).

İhsan Özgen

İhsan Özgen, Leiter der Saiteninstrumenten-Abteilung im Bereich türkische Kunstmusik am staatlichen Konservatorium von Istanbul, beherrscht das Spiel der *kemençe*, des *tanbur*, der *lavta* und des Violoncello. Er ist Spezialist für die Interpretation des Werkes von Tanbūrī Cemil Bey und weiterhin Leiter eines Instrumentalensembles, mit dem er mehrere Schallplatten mit türkischer Kunstmusik und Volksmusik aufgenommen hat (darunter auch Erstaufführungen von Werken des 17. Jahrhunderts, transkribiert aus der Notation von Kantemiroğlu). Er hat ein Buch über das Spiel der Saiteninstrumente verfaßt, das in griechischer Sprache erscheinen wird.

Arif Erdebil

Arif Erdebil ist Schüler des verstorbenen *neyzen* Akagündüz Kutbay. Er lehrt am Belediye Konservatuarı in Istanbul und ist als *neyzen* in mehreren Instrumentalgruppen tätig.

Ömer Erdoğan

Ömer Erdoğan ist einer der besten Schüler von Niyazi Sayin und spielt *ney* bei den *semā* der *mevlevī* in Istanbul.

Hüsnü Anıl (1931 -)

Er ist Schüler von Haydar Sanal und Emin Ongan und Musiker bei Radio Istanbul. Hüsnü Anıl ist als einer der besten *kānuni* bekannt (s. Öztuna, I, 42).

Θρασύβουλος Στανίτσας, (1910-1987)

Θρασύβουλος Στανίτσας ist Schüler von Δημήτριος Θεραπευσιανός, Μιχαήλ Χατζηαθανασίου, Δημήτριος Βουτσινάς, Γιάγκος Βασιλειάδης und 'Ιωάννης Παλάσης. Er hat in Istanbul in "Άγιος Μηνάς, 'Ανάληψις, "Άγιος Κωνσταντίνος ἐν Ὑψομαθείᾳ, wo auch Πέτρος Μπερεκέτης gesungen hat, in "Άγιος Νικόλαος - Γαλατᾶ (1929 - 1939), und schließlich in der Patriarchalen Kirche, anfangs als λαμπαδάρης (1939 - 1960) und anschließend als πρωτοψάλτης (1960 - 1964). Ab 1966 war er in "Άγιος Δημήτριος in Ἀμπελόκηποι, Athen tätig. Θρασύβουλος Στανίτσας ist nach Χατζηγιακουμῆς der letzte große Sänger einer Tradition, die mit Παναγιώτης Χαλάτζογλου (frühes 18. Jahrhundert) anfängt. (Biographie nach Χατζηγιακουμῆς, Heft zur Schallplatte, 21).

Παναγιώτης Τσινάρας

Der πρωτοπρεσβύτερος (erster Priester) des Patriarchats Παναγιώτης Τσινάρας ist Absolvent des Konservatoriums in türkischer und europäischer Musik. Als Chorknabe hat er unter der Leitung des πρωτοψάλτης 'Ιάωβος Ναυπλιώτης gesungen.

Γεώργιος Μαυράκης (unbekannt - 1986)

Γεώργιος Μαυράκης sang zuletzt in 'Αγίου Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης (Πέρα) sowie in der Παναγία τῶν Βλαχερνῶν, der ehemaligen kaiserlichen Kapelle des Vlachernai Palastes aus dem 7. Jahrhundert. Er ist Schüler

von Γεώργιος Βιολάκης und Κωνσταντῖνος Πρεγγος gewesen. Außerdem war er δομέστικος in der Kirche des Patriarchats. Wie viele erfahrene Kirchensänger, sang er ausschließlich auswendig, aber er kannte auch die gängigen Musikausgaben und war ihnen gegenüber kritisch eingestellt. Auch vermittelte er Kompositionen und Bearbeitungen seiner Lehrer und anderer Istanbuler Kirchenmusiker im Istanbuler Stil.

Χρήστος Τσολακίδης

Χρήστος Τσολακίδης ist Schüler von Θρασύβουλος Στανίτσας gewesen und wirkt jetzt als πρωτοψάλτης der Μητρόπολις Χαλκηδόνος, der asiatischen Seite Istanbuls.

Διονύσιος Φιρφιρής

Er ist Mönch auf Ἄθως seit 1920. Διονύσιος Φιρφιρής singt im Πρωτότον ("erste Klostergemeinschaft") der Halbinsel von Athos seit 1930 nach der athonitischen Tradition.

Die ἤχοι der griechischen Musik nach Καρὰς sortiert nach Grundton

Ἦχοι auf Ζω ὕψεις (B)

βαρὺς ἀπὸ τοῦ κάτω Ζω ἐν ὑφέσει A' 288

Ἦχοι auf Ζω (Hd)

βαρὺς ἀπλοῦς	A' 332
βαρὺς τῆς παπαδικῆς (δεύτερος μαλακὸς διατονικὸς)	A' 331
βαρὺς μέσος τοῦ ἔσω πρώτου (πρωτόβαρυς)	A' 333
βαρὺς μέσος τοῦ πλαγίου πρώτου διφώνου	A' 335
βαρὺς μέσος τῶν πρώτων ἤχων χρωματικὸς	A' 339
βαρὺς μέσος τοῦ πλαγίου δευτέρου	A' 345
βαρὺς τετράφωνος	A' 336

Ἦχοι auf νη (c)

ἔσω δεύτερος (πλάγιος τοῦ δευτέρου μαλακὸς χρωματικὸς)	B' 21
τρίτος ἐναρμόνιος, τετράφωνος τοῦ κατὰ συναφὴν βαρέος	B' 148
πλάγιος τοῦ τρίτου (βαρὺς σκληρὸς διατονικὸς)	B' 112
πλάγιος τοῦ τετάρτου	A' 239
πλάγιος τοῦ τετάρτου μαλακὸς διατονικὸς μετὰ χρώματος	
εἰς τὴν τετραφωνίαν	B' 113
πλάγιος τοῦ τετάρτου σκληρὸς χρωματικὸς	B' 91
πλάγιος τοῦ τετάρτου χρωματικὸς	
κατὰ τὴν τετραφωνίαν ἐναρμόνιος	B' 152

Ἦχοι auf πα (d)

ἔσω πρώτος	A' 247
πλάγιος τοῦ πρώτου στιχεραρίου καὶ παπαδικῆς	A' 293
πλάγιος τοῦ πρώτου τετράφωνος	A' 301
πλάγιος τοῦ πρώτου δίφωνος τῆς παπαδικῆς	A' 326
πλάγιος τοῦ πρώτου πεντάφωνος φθορικὸς	
ἐν μέρει σκληρὸς διατονικὸς - ἐνίοτε καὶ ἐναρμόνιος	B' 44
πλάγιος τοῦ πρώτου σκληρὸς διατονικὸς	B' 49
πλάγιος τοῦ πρώτου ἐναρμόνιος	B' 153
πλάγιος τοῦ πρώτου πεντάφωνος ἐναρμόνιος	B' 47
ἔσω δεύτερος εἰρμολογικὸς	B' 30
δεύτερος χρωματικὸς διατονικῶς παραμεσάζων	B' 40
πλάγιος τοῦ δευτέρου σκληρὸς χρωματικὸς	B' 56
πλάγιος τοῦ δευτέρου ἐναρμόνιος (νεανῶ)	B' 153
ἄγια (τέταρτος) τοῦ σκληροῦ διατόνου	
παραμέσος (τετράφωνος)	B' 107
πλάγιος τέταρτος χρωματικὸς ἐκ τοῦ πα,	
μετὰ διατονικοῦ πρώτου ἐκ τῆς αὐτῆς βάσεως	B' 110
τέταρτος σκληρὸς χρωματικὸς παραμέσος (νεανῶ)	B' 107, 145

Ἦχοι auf βου (ed)

ἔσω δεύτερος χρωματικὸς εἰρμολογικὸς	B' 26
μέσος τοῦ δευτέρου χρωματικὸς	B' 12
λέγετος (πλάγιος δεύτερος διατονικὸς)	A' 255
λέγετος χρωματικὸς (ζυγὸς)	B' 146
πλάγιος δεύτερος τετράφωνος σκληρὸς χρωματικὸς	B' 73

τέταρτος στιχεραρχικός
μέσος τοῦ τετάρτου (λέγετος μαλακὸς χρωματικὸς)

Ἦχοι auf γα (f)

ἔσω τρίτος
ἔσω τρίτος μαλακὸς διατονικὸς
μέσος τρίτος (στιχεραρχικὸς καὶ εἰρμολογικὸς)
βαρὺς (στιχεραρχικὸς καὶ εἰρμολογικὸς)

Ἦχοι auf δη (g)

δεύτερος μαλακὸς χρωματικὸς
τέταρτος τῆς παπαδικῆς (ἄγια)
τέταρτος σκληρὸς διατονικὸς τῆς παπαδικῆς
τέταρτος σκληρὸς χρωματικὸς τῆς παπαδικῆς (νενανῶ)

Ἦχοι auf κε (a)

πρῶτος τετράφωνος
πρῶτος τετράφωνος μαλακὸς χρωματικὸς
πρῶτος τετράφωνος σκληρὸς διατονικὸς
πλάγιος τοῦ πρώτου δίφωνος εἰρμολογικὸς
πλάγιος τοῦ δευτέρου τετράφωνος εἰρμολογικὸς
(δεύτερος σκληρὸς χρωματικὸς)

Ἦχοι auf ζω' (h')

βαρὺς ἐπτάφωνος

Ἦχοι auf νη' (c')

πρῶτος ἀπὸ τοῦ κε δίφωνος χρωματικὸς (νάος)

A' 262, 356
B' 16

A' 272
A' 347
A' 274
A' 281

B' 4
A' 305
B' 80
B' 82

A' 311
B' 39
B' 52
A' 320

B' 66

A' 341

A' 316

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

A. Musiktheorie

1. Antike, hellenistische, mittelalterliche Musiktheorie

- Anonymus (I-III): Anonymus I-III ("Anonymi Bellermani"), zitiert nach: Najock, Dietmar (Hrsg. u. deutsche Übers.), *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik*, Göttingen: Hubert & Co., 1972.
- Ἀριστόξενος: Ἀρμονικὰ στοιχεῖα, zitiert nach: Macran, Henry S. (Hrsg. u. engl. Übers.), *The Harmonics of Aristoxenos*, Oxford: Clarendon Press, 1902.
- Πτολεμαῖος (Πτολεμαῖος, Κλαύδιος): Ἀρμονικά, zitiert nach: Düring, Ingemar (Hrsg.), *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios* (Göteborgs Högskolas Årsskrift XXXVI, 1930:1), Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1930.
- ders.: Harmonika, deutsche Übersetzung in: Düring, Ingemar, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik* (Göteborgs Högskolas Årsskrift XL, 1934:1), Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1934.
- Πορφύριος: Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, zitiert nach: Düring, Ingemar (Hrsg.), *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1932.
- ders.: Harmonika, deutsche Übersetzung in: Düring, Ingemar, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik* (Göteborgs Högskolas Årsskrift XL, 1934:1), Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1934.

2. Arabische, persische und osmanische Musiktheorie

- al-Fārābī: *Kitābu l-Mūsīqī al-Kabīr*, zitiert nach: d'Erlanger (frz. Übers.), *La musique arabe*, Bd. 1 (1930), Bd. 2 (1935), Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Ibn Sīna (Avicenna): *Kitābu' š-Šifā* (Mathematik, Teil 4.), zitiert nach: d'Erlanger (frz. Übers.), *La musique arabe*, Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1935.
- Mawlana Mubarak Sah: *Kitāb al-Adwār* (Kommentar zum gleichnamigen Werk von Šafī al-Dīn), zitiert nach: d'Erlanger (frz. Übers.), *La musique arabe*, Bd. 3., Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1939.
- Šafī al-Dīn (Šafīyū-d-Dīn al-Urmawī): *Aš-Šarafiyyah*, zitiert nach: d'Erlanger (frz. Übers.), *La musique arabe*, Bd. 3, Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1939.
- Kantemir, Demetrius: *Kitāb-ul ilm-il mūsikī alā vech-il hurūfat*, s. Popesku-Judetz 1981.

3. Lehrschriften zur griechischen Kirchenmusik vor 1810

a) Verzeichnis der Werke

- Ἀγιοπολίτης: Die älteste erhaltene Lehrschrift über die griechische Kirchenmusik, zitiert nach: Raasted 1983.
- (Anonym): Anonyme Lehrschrift mit speziellen Ausführungen über die φθοραί (15. Jh.), in: EBE 899, fol. 2r.-13v..
- (Anonym): Anonymer musiktheoretischer Traktat über die Tonleiter der ἤχοι, in: EBE 968 fol. 175r.-183v..
- Γαβριήλ: Traktat eines Mönches Γαβριήλ aus dem 15.-16. Jh., zitiert nach: Tardo 1938.
- Ἐρωταπόκρισις: Anonyme Lehrschrift in Dialogform, in: EBE 968, fol. 54r.-92r..
- Ἰωσήφ: *Ἐρμηνεία, ἰωσήφ τοῦ ὑμνογράφου*, Traktat über die Kirchenmusik, zugeschrieben dem Hymnographen Ἰωσήφ, in: EBE 968, fol. 104r.-134v..
- Κῶνστας, Ἀπόστολος: *Τεχνολογία σὺν Θεῷ ἀγίῳ ...*, Musiktheoretischer Traktat, verfaßt 1809, zitiert nach cod. Δοχειαρίου 389, Κουτλουμουσίου 450, und EBE 1867.
- Κύριλλος Μαρμαρινός, *Εἰσαγωγή Μουσικῆς*, Traktat über die griechische Kirchenmusik mit Anhang zur "arabisch-persischen" Kunstmusik, verfaßt 1749, zitiert nach dem Autograph, cod. IEE 305.

Lehrgesänge: Sammlung allgemeingebräuchlicher Lehrgesänge für die Kirchenmusik, zitiert nach: cod. EBE 894 (18. Jh.).

Παπαδική: Die am meisten verbreitete Lehrschrift zur Kirchenmusik, Anonym, Ursprung ca. 16. Jh.) zitiert nach: Tardo 1938.

Πατέρες: *Μέθοδος ἡκρι(βω)μένη τῶν Ἀγίων Πατέρων ...*, den Heiligen Kirchenvätern Κοσμάς, Ἰωάννης Δαμασκηνός und Ἰωάννης Χρυσόστομος zugeschriebene spätbyzantinische Lehrschrift über die Musiknotation, zitiert nach: EBE 968, fol. 92v.-103v.

Πλουσιαδηνός, Ἰωάννης: Musiktraktat des Priesters Ἰωάννης Πλουσιαδηνός (15-16. Jh.) zitiert nach cod. EBE 968.

Χρυσάφης, Μανουήλ: Traktat des Kirchensängers und Komponisten Μανουήλ Χρυσάφης (15. Jh.), über die φθοραί, zitiert nach: Tardo 1938.

Ψευδο-Ἀγιοπολίτης: Späte Variante des Ἀγιοπολίτης (ca. 15. Jh.), zitiert nach: Tardo 1938.

b) Verzeichnis der Handschriften

EBE 894: Musikalische Handschrift mit Lehrgesängen (18 Jh.).

EBE 899: Musikalische Handschrift mit einem anonymen musiktheoretischen Traktat (15. Jh.).

EBE 968: Kompendium musiktheoretischer Schriften (17.-18. Jh.). (s. Anonym, Ἐρωταπόκρισις, Ἰωσήφ, Πατέρες, Πλουσιαδηνός).

EBE 1897: Autograph des Traktates von Κῶνστας.

IEE 305: Codex der Ἱστορικὴ καὶ Ἐθνολογικὴ Ἑταιρεία, Autograph des Traktats von Κύριλλος Μαρμαρινός.

Δοχειαρίου: Codex 450 der Μονὴ Δοχειαρίου. Enthält eine Abschrift des Traktats von Κῶνστας datiert 1809 (Studiert nach einer Abschrift von Λυκοῦργος Ἀγγελόπουλος).

Κουτλουμουσίου: Codex 450 der Μονὴ Κουτλουμουσίου. Enthält eine Abschrift des Traktats von Κῶνστας datiert 1820 (Studiert nach einer Abschrift von Λυκοῦργος Ἀγγελόπουλος).

4. Griechische musiktheoretische Werke nach 1810

Στεφανίδης, Βασίλειος: (Σχεδιάσμα περὶ Μουσικῆς ἰδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς), verfaßt in Νεοχώριον, (Yeniköy), Bosphorus, 1819, herausgegeben in: Ἐργασίαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἐδρεύοντος καὶ Δυνάμει Ὑψηλῆς Κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργούντος Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου [= Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας, Bd. 11, Istanbul, Πατριαρχικὸν Τυπογραφεῖον, 1900.

Χρύσανθος: *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς* Trieste 1832, 2. Aufl. Athen: Galeri Kouloura, 1977.

- Ἐπιτροπή: Στοιχεώδης Διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ Ψαλτηρίου ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου ἐν Ἔτει 1883, Istanbul, 1888, 2. Aufl. Athen, Galeri Kouloura 1978.
- Καράς, Σίμων: Γένη καὶ Διαστήματα εἰς τὴν Βυζαντινὴν Μουσικὴν, Athen, 1970.
- Καράς, Σίμων: Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς; Θεωρητικόν, Bd. A'-B', Athen, 1982.
- Καράς, Σίμων: Ἀρμονικά (Ἐκ συμφωνιῶν, κατ' ἁρμονικὰς μεσότητας, τὰ μελωδικὰ διαστήματα), Athen, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν τῆς Ἑθνικῆς Μουσικῆς, 1989.
- Παπαδόπουλος, Δ. Γ.: Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Athen, Ἀδελφότης Θεολόγων "Ὁ Σωτήρ", 1982.

5. Griechische Werke über osmanische Kunstmusik

Κύριλλος: s. Κύριλλος unter 3b.

Παναγιώτης Κηλτζανίδης: *Μεθοδικὴ διδασκαλία θεωρητικῆ τε καὶ πρακτικῆ πρὸς ἐκμάθησιν καὶ διάδοσιν τοῦ γνησίου ἐξωτερικοῦ μέλους τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς κατ' ἀντιπαράθεσιν πρὸς τὴν Ἀραβοπερσικὴν*, Istanbul 1881; 2. Aufl. Thessaloniki: Βασ. Ρηγόπουλος, 1978.

Στέφανος (δομέστικος), Κωνσταντῖνος (πρωτοψάλτης): Ἑρμηνεία τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς καὶ ἐφαρμογὴ αὐτῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικὴν. Ἐρانيοθεῖσα καὶ συνταχθεῖσα παρὰ Στεφ. Α' Δομεστίκου, ἐπιθεωρηθεῖσα δὲ παρὰ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χ. Μ. Ἐκκλησίας. Istanbul: Πατριαρχικὴ Τυπογραφία, 1843.

6. Türkische Musiktheorie nach 1900

- Ezgi, Suphi: *Nazari ve ameli Türk musikisi*, 5 Bde. Istanbul: Istanbul Konservatuvvari nesriyati, Mill Mecmua Matbaası, 1933 - 1953.
- Karadeniz, Ekrem M.: *Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları [Ajans: Türk Matbaacılık Sanayii], o.J., vermutlich 1981 oder 1982.
- Yekta, Rauf (Rauf Yekta Bey): "La Musique Turque", in: Albert Lavignac (Hrsg.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Bd.2, Paris: Ch. Delagrave, 1922, S. 2945-3064.
- Yekta, Rauf: *Türk Müsikişisi*, (Türkische Übersetzung des Artikels "La Musique Turque" aus der *Encyclopédie de la Musique* von Lavignac (1922) übers. Orhan Nasuhioğlu, mit Vorwort von Murad Bardakçı, Istanbul: Pan Yayıncılık, 1986.

Özkan, İsmail Hakkı: *Türk Müsikişisi Nazariyatı ve Usulleri; Kudüm Velveleri*, Istanbul: Ötüken Neşriyat, 1984.

7. Neuzeitliche arabische Musiktheorie

Mu-aqa (Michail ibn Jurjus Meshakah): Traktat über arabische Musik, in: Smith, Eli (Übers.): "A Treatise on Arab Music, Chiefly from a Work by Mikhail Meshakah, of Damascus", *Journal of the American Oriental Society*, Bd.1, New York, [London]: George P. Putnam, Paris: Hector Bossange, 1851 2. Aufl. Vaduz, Liechtenstein: Topos Verlag AG, 1982, S. 171-218.

Mu-aqa (Michail ibn Jurjus Meshakah): Traktat über arabische Musik, in: Ronzevalle, P.L. (Hrsg. Übers.), "Un traité de musique arabe moderne", in: *Mélanges de la Faculté Orientale de l' Université Saint-Joseph, Beyrouth*, Bd. VI, (o.J., nach 1899), Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein: Kraus-Thomson Organization Limited, 1973, S.1-120d.

B. Musikausgaben

Griechische Kirchenmusik

- Ἰωάννης, (πρωτοψάλτης): Ἀναστασιματάριον Ἀργὸν καὶ Σύντομον; μελοποιηθὲν ὑπὸ Πέτρου Πελλοπονησίου καὶ διασκευασθὲν ὑπὸ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, 8.-9. Aufl. Athen: Ἀδελφότης Θεολόγων "Ἡ Ζωή", 1981-1984.
- Ἰωάννης, (πρωτοψάλτης): *Εἰρμολόγιον* [= Μουσικὸς Πανδέκτης Bd. 31, Athen: Ἀδελφότης Θεολόγων "Ἡ Ζωή", 1984.
- Πρωγάκης, Γεώργιος: *Μουσικὴ Συλλογὴ*, Bd. 1-3, Istanbul, 1909-1910, 2. Aufl. Νεάπολις (Κρετὰ): Πολυχρονάκης, o.J. (vermutl. nach 1960).
- Ραιδεσιτηνός, Γεώργιος: *Ἡ Ἀγία καὶ Μεγάλῃ Ἑβδομάς*, Istanbul, Σ. Ι. Βουτυράς, 1884, 2. Aufl. Saloniki, Βασ. Ρηγόπουλος 1987.
- Φωκαεύς, Γεώργιος: *Ταμεῖον Ἀνθολογίας*, Bd. Α-Γ, Istanbul, Γεώργιος Σεϊτανίδης, 1869, 2. Aufl. Saloniki, Βασ. Ρηγόπουλος 1979.

Türkische Kunstmusik

İlahiler: s. Şengel, Ali Rıza und Töre, Abdülkadir.

İskender, Chamli (Hrsg.): *fasıl*, "Suiten" türkischer Musikstücke: Mehrere Bänder mit gesammelten Werken, herausgegeben in europäischer Musiknotation), Istanbul, 19.-20. Jh.

Ömürlü, Yusuf: *Saz Eserleri*: [= *Türk Müsiki KLASİKLERİ*] (Sammlung von Instrumentalstücken), Bd. 1-2, Istanbul, Kubbealtı Neşriyatı, o.D.

Rifat, Ali; Yekta, Rauf [et. al.] (Hrsg.): *Türk Müsiki KLASİKLERİNDEN* (Mehrere Bände und Einzelausgaben türkischer Kunstmusik und Religiöser Musik), Ausgaben des Istanbul Staatslichen Konservatoriums (Istanbul Konservatuarı Neşriyatı), Istanbul, ca. 1910 - 1940.

Şengel, Ali Rıza und Töre, Abdülkadir: *İlahiler*, (Sammlung islamischer religiöser Hymnen in 6 Bänden, Hrsg. Y. Mimar Yusuf Ömürlü), Autoren: Bd. 1-4: Ali Rıza Şengel, Bd. 5-6: Abdülkadir Töre, Istanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1979-1985.

Θεόδωρος Παπα Παράσχου Φωκαεύς, (bekannt als Φωκαεύς): Ἡ Πανδώρα, "Ἦτοι Συλλογὴ ἐκ τῶν Νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἑξωτερικῶν Μελῶν εἰς Τόμους δύο. [. . .], Bd. 1-2, Istanbul 1843, 1846, 2. Aufl.: Athen, Galeri Koultoura", o.J. (nach 1978).

C. Sekundärliteratur

Barkechli, Mehdi: *La musique traditionnelle de l'Iran; Les systèmes de la musique traditionnelle de l'Iran avec transcription en notation musicale occidentale par Moussa Ma'aroufi*, Teheran, 1963.

Κατσηγιακουμής, Μανόλης: Χειρόγραφα Ἑκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 1453 - 1820, Athen: Ἑθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, 1980.

Κατσηθεοδώρου, Γεώργιος: Ἡ Ζωὴ καὶ τὸ ἔργον τοῦ Κωνσταντίνου Ἀλεξάνδρου Ψάχου, in: Ψάχος, Κωνσταντῖνος: *Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Athen, 1978.

Conner, William J. und Howell, Milfie: "Nay", in: *The New Groves Dictionary of Music and Musician*, Bd. 13, (1981): 84-85.

Corbin, S.: "La cantillation des rituels chrétiens", in: *Revue de Musicologie*, Bd. XLVII, S. 3-36, Hrsg.: Société Française de Musicologie, Paris: Heugel et Cie, 1961.

Dahlhaus, Carl: "Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft", in: *Systematische Musikwissenschaft* [= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10, Hrsg. Carl Dahlhaus/Helga de la Motte-Haber], Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher, 1982, S.25-48.

Dahlhaus, Carl: "Tonsysteme", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 13, [= *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Hrsg. Friedrich Blume], Kassel, Basel: Bärenreiter Verlag, 1949-, Spalten 533f.

Dahlhaus, Carl: "Konsonanz-Dissonanz", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 7, [= *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Hrsg. Friedrich Blume], Kassel, Basel: Bärenreiter Verlag, 1949-, Spalten 1500f.

d'Erlanger: s. Erlanger, Rodolphe de.

Δραγούμης, Μάρκος, Φ.: "Τὸ ἰσλαμικὸ στοιχεῖο στὴν μουσικὴ μας παράδοση", in: *Ἀμνητος, στὴ μνήμῃ Φώτῃ Ἀποστολοπούλου*, S. 310-316, Athen, 1984.

Düring, Ingemar: *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, [= *Göteborgs Högskolas Arsskrift XL*], Göteborg, 1934:1.

Ediboglu, Baki Süha: *Ünlü Türk Bestekârları*, Istanbul: Yeni Matbaa, 1962.

Erlanger, Rodolphe de: *La musique arabe*, (Bd. 5: *Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne*, Bd. 6: *Le système rythmique, les diverses formes de composition artistique*), Paris: Geuthner, 1949 (5. Bd.), 1959 (6. Bd.).

Farmer, Henry George: *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London: Luzac & Co., 1929.

Farmer, Henry George: "The Music of Islam", in: *The New Oxford History of Music, Vol.1, Ancient and Oriental Music*, Hrsg. Egon Wellesz, New York, Toronto: Oxford University Press 1955, 2. Aufl. 1960, S.421-477.

Farmer, Henry George: *Sa'adyah Gaon on the Influence of Music*, London: Hinrichsen, 1943.

Farmer, Henry George: *The Sources of Arabian Music. An Annotated Bibliography of Arabic, Manuscripts which deal with the Theory, Practice, and History of, Arabian Music from the Eighth to the Seventeenth Century*, Leiden: E. J. Brill, 1965.

Floros, Constantin: "Die Entzifferung der Kondakarien-Notation", in: *Musik des Ostens* Bd. 3 u. 4; [= *Sammelbände der J.- G. - Herder - Forschungsstelle für Musikgeschichte* 1, Sonderdruck, Kassel: Bärenreiter, 1967.

- Gregory Eugene Smith: *Homer, Gregory, and Bill Evans? The Theory of Formulaic Composition in the Context of Jazz Piano Improvisation*, Diss. Phil., Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1983.
- Grothusen, Klaus-Detlef (Hrsg.): *Griechenland*, [= *Südosteuropa-Handbuch* Bd. 3, Hrsg. Klaus-Detlef Grothusen], Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.
- Haas, Max: "Voraussetzungen der arabischen Musik und Musiklehre", in: Hans Oesch: *Außereuropäische Musik (Teil 2)* [= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 9, Hrsg. Carl Dahlhaus], Laaber: Laaber-Verlag 1987, S.127.
- Hohlfeld, Christoph: *Melodie und Harmonie*, Hamburg: Typoskript, o. J.
- Huart, M. Cl.: "Musique Persane" in: Albert Lavignac (Hrsg.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Bd.2, Paris: Ch. Delagrave, 1922, S. 3065ff..
- Husmann, Heinrich: "Interpretation und Ornamentierung in der nachbyzantinischen Musik" *Acta Musicologica*, Bd.50, 1980.
- Husmann, Heinrich: *Grundlagen der antiken und orientalischen Musik-kultur*, Berlin: de Gruyter, 1961.
- Καράς, Σίμων: siehe 4. Griechische musiktheoretische Werke nach 1810.
- Kiesewetter, Raphael Georg: *Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt von R. G. Kiesewetter, begleitet mit einem Vorworte von dem Freiherrn v. Hammer Burgstall. Mit VI Abb. im Text und 24 Seiten Noten-Beilagen, welche die Tonformeln der antiken Autoren, dann einige jetzt gangbare Volksweisen und Gesänge enthalten*. Leipzig: 1842, 2.Aufl. Wiesbaden: Martin Jändig.
- Kosegarten, J.G.L.: "Die moslemischen Schriftsteller über die Theorie der Musik", in: Christian Lassen (Hrsg.): *Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, Bd.5 Bonn: H.B. Koenig, 1844, 2. Aufl. Amsterdam: Associated Publishers Amsterdam N.V., 1971, S.137-163
- Kuckertz, Josef: *Form und Melodiebildung der Karnatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik*, (Schriftenserie des Südasiens-Instituts der Universität Heidelberg. Bd.2) Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970.
- Manik, Liberty: *Das arabische Tonsystem im Mittelalter*, Leiden: E. J. Brill, 1969.
- Merlier, Μέλπω: *Études de musique byzantine. Le premier mode et son plagal* [= *Bibliothèque musicale du Musée Guimet. Musique orientale - musique des régions lointaines*, 2. Serie, Bd. II, Hrsg.: Philippe Stern], Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1935.

- Molé, Marijan, "La danse extatique en Islam", in: *Les danses sacrées*, (Collection "Sources orientales", Bd.6), Paris: Éditions du Seuil, 1963, S.145-280.
- Morgan, Maureen M.: "The Three Teachers and their Place in the History of Greek Church Music" in: Wellesz (Hrsg.), *Studies in Eastern Chant*, Bd. 2, 1971, S. 86-99.
- Oransay, Gültekin: *Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen, türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert* (München, Phil. Diss vom 27.2.1962, erschienen in: *Ankaraner Beiträge zur Musikforschung* Bd.7) Ankara: Ayyıldiz Basımevi, 1966.
- Oransay, Gültekin: "Das Tonsystem der türkei-türkischen Kunstmusik", *Die Musikforschung*, Bd. X, 1957, S. 250-264.
- Öztuna, Yilmaz: *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Bde. I-II, Istanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι.: Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς), Athen: 1890, 2. Aufl. Athen: Γκαλερί "Κουλτούρα", 1977.
- Poché, Christian: "Qanūn", in: *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 5, 169-171, 1981.
- Popescu-Judet, Eugenia: "Dimitrie Kantemir's Theory of Turkish Art Music", in: Eugenia Popescu-Judet: *Studies in Oriental Arts*, Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University, Tamburitzans Institute of Folk Arts, 1981.
- Ψάχος, Κωνσταντῖνος, Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς; Ἡτοι. Ἱστορικὴ καὶ Τεχνικὴ Ἐπισκόπησης τῆς Σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων Χριστιανικῶν Χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς, Athen 1917, 2. Ausg. mit Vorwort von Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, Athen: Διόνυσος, 1978.
- Raasted, Jørgen (Hrsg. u. Übers.): *The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory*. Preliminary edition by Jørgen Raasted [= *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*, Nr. 45], Kopenhagen: Erik Paludan, 1983.
- Raasted, Jørgen: *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts* [= *Monumenta Musicae Byzantinae*, Subsidia, VIII], Kopenhagen 1966.
- Reinhard, Kurt und Ursula: *Musik der Türkei, Band 1: Die Kunstmusik* [= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* Bd.95, Hrsg. Ivan Vidor], Wilhelmshaven: Heinrichshoven, 1984.

- Reinhard, Kurt, "Über einige Beziehungen zwischen türkischer und griechischer Volksmusik", *Studien zur Musik Südost-Europas* [= *Beiträge zur Ethnomusikologie*, Bd.4, Hrsg. Kurt Reinhard], Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1976, S. 9-18.
- Ρωμανοῦ, Καίτη: Ἡ μεταρρύθμιση τοῦ 1814, *Μουσικολογικά*, Bd. 1, Athen: Ἐκδόσεις Ὀδυσσεΐας, 1985, S. 7-22.
- Schacht, Joseph und Bosworth, C. E. (Hrsg.): *Das Vermächtnis des Islams*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, Bd. 1/2, 1983.
- Shiloah, Amnon (Hrsg. u. Übers.): "Deux textes arabes inédits sur la musique", in: *Yuval, Studies of the Jewish Music Reserach Centre*, Hrsg. Israel Adler [et.al.] Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University, 1968.
- Sieglin, Angelika: *Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Pesrev des Tanburi Cemil Bey* [= *Beiträge zur Ethnomusikologie* Bd.5, Hrsg. Kurt Reinhard], Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1975.
- Sieglin, Angelika: *Instrumentalkompositionen der türkischen Kunstmusik in ihrer Beziehung zum Makam* [= *Beiträge zur Ethnomusikologie* Bd.13, I-II, Hrsg. Josef Kuckertz], Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984.
- Simon, Arthur: "Musikethnologie" in: Ekkehard Kreft (Hrsg.) *Lehrbuch der Musikwissenschaft*, Düsseldorf: Schwann, 1985, S. 533-620.
- Simon, Arthur: *Studien zur ägyptischen Volksmusik* [= *Beiträge zur Ethnomusikologie*, Bd. 1, I/II, Hrsg. Kurt Reinhard], Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1972.
- Στάθης, Γεώργιος: Ἡ Ἐξήγησις τῆς Παλαιᾶς Βυζαντινῆς Σημειογραφίας [= Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, Bd. 2, Hrsg. Διονύσιος Μητροπολίτης Κοζάνης und Γρ. Στάθης], Athen, 1978.
- Strunk, Olaf: "The Tonal System of Byzantine Music", *Musical Quarterly*, XXVIII (1942), S. 190ff..
- Szabolsci, Bence: *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*. Budapest: Corvina, 1959.
- Tardo, Lorenzo: *L' antica melurgia bizantina nell' interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata*, Grottaferata: Scuola Tip. Italo Orientale "S. Nilo", 1938.
- Tillyard, H.J.W.: "The Modes in Byzantine Music", *Annual of the British Society in Athens*, XII (1916-1918), S. 133-196.
- Touma, Habib Hassan: *Maqam Bayati in the Arabian Taqsim. A Study in the Phenomenology, of the Maqam*, Berlin: Das Arabische Buch, 1980.
- Touma, Habib Hassan: *Die Musik der Araber* [= Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd.37], Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1975.

- Touma, Habib Hassan: "Die Koranrezitation: Eine Form der religiösen Musik der Araber", in: *Beiträge zur Musik des Vorderen Orients und seinen Einflüßbereichen. Kurt Reinhard zum 60. Geburtstag* S. 87-120, Berlin 1975.
- Tschakert, Irmgart: *Wandel persischer Tanzmusikgattungen unter westlichem Einfluß* [= *Beiträge zur Ethnomusikologie*, Bd.2, Hrsg. Kurt Reinhard], Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1972.
- Tzetzis, Johannes: *Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, München: C. Wolf & Sohn, 1874.
- Velimirović, Miloš: "'Persian Music' in Byzantium?", in: Wellesz (Hrsg.): *Studies in Eastern Chant*, Bd. 3, 1971, S. 179-181.
- Velimirović, Miloš: "Echos" in: *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, London 1981.
- Vogel, Martin, *Die Enharmonik der Griechen*, Bd.1: 1. Teil: Tonsystem und Notation, Bd.2: 2. Teil: Der Ursprung der Enharmonik, [= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik*, Bd. 3,4, Hrsg. Martin Vogel], Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft, 1963.
- Wegner, Ulrich: *abudiya und mawwal. Untersuchungen zur sprachlich-musikalischen Gestaltung im südirakischen Volksgefang*, [= *Beiträge zur Ethnomusikologie*, Bd. 12/I u. II, Hrsg. Josef Kuckertz] Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1982.
- Wellesz, Egon: *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford: Oxford University Press, 1949, 3 Aufl. 1963.
- Wellesz, Egon u. Velimirović, Miloš (Hrsg.): *Studies in Eastern Chant*, Bd. 1-3 London: Oxford University Press, 1968-1974.
- Wright, Owen: "Musik", in: Schacht, Joseph u. Bosworth, C.E. (Hrsg.), *Das Vermächtnis des Islams*, Bd. 2, S. 272-290, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, 1983.
- Wright, Owen: *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*, [= *London Oriental Series*, Bd. 28], London: Oxford University Press, 1978.

D. Musikaufnahmen

Hier werden die im Rahmen dieser Arbeit transkribierten Stücke aufgeführt.

1. Türkische Kunstmusik

Aufnahmen des Istanbuler Konservatoriums aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, aus Kopien befindlich im Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität (Originale im Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation, Berlin). Es wurden folgende *taksim* von Tanbûrî Cemil Bey transkribiert:

1.1. *taksim*

a) Tanbûrî Cemil Bey (1872-1916)

<i>makam:</i>	Instrument:	Aufnahme:
1. <i>ferahfezâ</i>	<i>yaylı tanbur</i>	<i>İst.Kons.</i> 814
2. <i>ferahfezâ</i>	<i>yaylı tanbur</i>	<i>İst.Kons.</i> 1963
3. <i>bestenigâr</i>	<i>yaylı tanbur</i>	<i>İst.Kons.</i> 813
4. <i>evcarâ</i>	<i>kemençe</i>	<i>İst.Kons.</i> 807
5. <i>segâh</i>	<i>kemençe</i>	<i>İst.Kons.</i> 802
6. <i>hüseini</i>	<i>kemençe</i>	<i>İst.Kons.</i> 801
7. <i>hüseini</i>	<i>violonsel</i>	<i>İst.Kons.</i> 2817
8. <i>gülizar (gerdaniye)</i>	<i>tanbur</i>	<i>İst.Kons.</i> 798
9. <i>uşşak</i>	<i>lavta</i>	<i>İst.Kons.</i> 799
10. <i>kürdili hicazkâr</i>	<i>lavta</i>	<i>İst.Kons.</i> 797

(Aufnahmen des Istanbuler Staatlichen Konservatoriums auf Schallplatten der 78 U./Min.)

b) Niyazi Sayın (1927-), (Instrument: *ney*)

<i>makam:</i>	Aufnahme:
<i>sazkâr</i>	-
<i>beyâti</i>	<i>beyâti mevlevî âyini</i> (Istanbul: Aras, o.J)
<i>nevâ</i>	-
<i>sabâ</i>	Sammlung Reinhard, Türkei 1964/IV, Ankara 1963

Die mit "-" angegebenen Aufnahmen sind aus unbekannter Quelle und Datum, erhalten von Niyazi Sayın oder von anderen Musikern und Musikstudenten.

c) Niyazi Sayın (*ney*) und Necdet Yaşar (1930-) (*tanbur*)

<i>makam:</i>	Aufnahme:
<i>şehnâz - hüseini</i>	-
<i>nikriz - hüzzâm</i>	-
<i>hüseini (?)</i>	-
<i>evçarâ</i>	-

d) Ömer Erdoğan (Ney)

<i>makam:</i>	Aufnahme:
19. <i>râst</i>	Studio Reel, Istanbul 21.11.1986., erschienen in der Schallplatte Βόσπορος, EMIAA (EMI-Griechenland) Athen, November 1987.

e) Akagündüz Kutbay (*ney*): *râst - pencgâh taksim*

Aufnahme aus: *The Music of Turkey. The Music of the Whirling Dervishes* [= An Anthology of the World's Music, Bd. 4, Hrsg: Israel J. Katz], Aufnahme und Kommentare: Kurt Reinhard, Konya: 1968, Ausgabe: New York, Anthology Record and Tape Corporation, 1971.

f) Hüsnü Anıl (1931-) (*kanun*)

<i>makam:</i>	Aufnahme:
<i>pencgâh</i>	Studio Reel, Istanbul 21.11.1986., erschienen in der Schallplatte Βόσπορος, EMIAA (EMI-Griechenland) Athen, November 1987.

1.2. *Stücke*

Niyazi Sayın (1927-), *ney*:

Neyzen Salih Dede Efendi (1818?-1888): *uşşak saz semâisi* (Eigene Aufnahme, Istanbul 3.4.1987)

Arif Erdebil, *ney*:

Neyzen Salih Dede Efendi (1818?-1888): *acem aşiran peşrev* (Eigene Aufnahme, Istanbul 1987)

Kâni Karaca

(Aufnahme: Schallplatte "*sabâ âyin*", Melodi LP 33-103-1, Konya 1963)
Buhûrîzâde İtrî Mustafa Efendi (1640?-1712): *Râst Naat*

Recep Birgit

(Eigene Aufnahme, *semâ*, Rumeli Hisar İstanbul), 21.5.1986.)
Buhûrîzâde İtrî Mustafa Efendi (1640?-1712): *Râst Naat*

2. Griechische Kirchenmusik

a) Θρασύβουλος Στανίτσας (1911-1987)

Aufnahmen aus der Schallplatte zum Buch von Μανόλης Χατζηγιακουμής:
Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820, Athen, 1980.

Γεύσασθε καὶ ἴδετε ἦχ. α' (Κοινωνικὸ τῶν προηγιασμένων Χρυσάφη τοῦ νέου)
Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα ἦχ. βαρὺς (φήμη Ἰωάννου Κουκουζέλη)
'Ὑν τῇ βροντῶσιν καμίνῳ ἦχ. πλ. α' (Καλοφωνικὸς εἰρμὸς Πέτρου
Μπερεκέτη)

Θεοτόκε Παρθένε ὁκτάτηχο (Θεοτοκίο Πέτρου Μπερεκέτη): Teil 5.

Καὶ εὐλογημένος, ἦχ. πλ. α'

Τριαδικὰ ἦχ. β', Πέτρου Πελλοποννησίου

Κεκραγάριο ἦχ. α' Ἰακώβου πρωτοψάλτη

b) Διονύσιος Φιρφίρης

(Aufnahmen von der Kassette: *Hymns with father Dionisios Firfiris, First Chanter of Protaton Mount Athos*, hrsg. Greek
Byzantine Choir, Athen, ?)

Κεκραγάριο ἦχ. α' Ἰακώβου πρωτοψάλτη

Ἀνοιξαντάρια ἦχ. πλ. δ', διαφόρων ποιητῶν

c) Γεώργιος Μαυράκης (-1986)

Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα ἦχ. βαρὺς (φήμη Ἰωάννου Κουκουζέλη)
Πασαπνοάριο ἦχ. πλ. α'

(Eigene Aufnahmen, Istanbul 21.5. und 8.1986)

d) Παναγιώτης Τσινάρας (Priester der Kirche St. Georg des griechisch-orthodoxen Patriarchats in Istanbul)

Ἦδη βάπτεται κάλαμος ἦχ. πλ. δ' Ἰδιόμελο Μεγάλης Πέμπτης
Καταβασίεις Χριστουγέννων ἦχ. πλ. α'

(Eigene Aufnahmen, Istanbul 18.5.1986 und 11.1986)

e) Λεωνίδας Ἀστέρης (Πρωτοψάλτης des griechisch-orthodoxen Patriarchats in Istanbul)

Πόρνη προσῆλθε ἦχ. γ' Κάθισμα Μεγάλης Τρίτης
(Eigene Aufnahme, Istanbul 29.4.1986)

f) Χρήστος Τσολακίδης (Πρωτοψάλτης in Üsküdar, Istanbul)

Τῷ Σωτῆρι Θεῷ ἦχ. πλ. α' Καταβασία τῆς Ἀναλήψεως.
(Eigene Aufnahme, 8.6.1896)

Die Bände der ORPHEUS-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik

- | | |
|------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Band 1. | Martin Vogel, Die Intonation der Blechbläser. Neue Wege im Metallblasinstrumentenbau, 104 Seiten |
| Band 2 | Martin Vogel, Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre, 163 Seiten |
| Band 3 | Martin Vogel, Die Enharmonik der Griechen, Teil 1: Tonsystem und Notation, 152 Seiten |
| Band 4 | Martin Vogel, Die Enharmonik der Griechen, Teil 2: Der Ursprung der Enharmonik, 189 Seiten |
| Band 5 | Adriaan D. Fokker, Neue Musik mit 31 Tönen, 89 Seiten; englische Ausgabe: New Music with 31 Notes, translated by Leigh Gardine, 95 Seiten |
| Band 6 | Giuseppe Tartini, Traktat über die Musik gemäß der wahren Wissenschaft von der Harmonie, übersetzt und erläutert von Alfred Rubeli, 397 Seiten |
| Band 7 | Rudolf Haase, Kaysers Harmonik in der Literatur der Jahre 1950 bis 1964, 162 Seiten |
| Band 8 | Martin Vogel, Die Zukunft der Musik, 231 Seiten |
| Band 9 | Renate Imig, Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann, 281 Seiten |
| Band 10 | Alois Hába, Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, 125 Seiten, 9 Abb. |
| Band 11/12 | Marianne Bröcker, Die Drehleier, ihr Bau und ihre Geschichte, 2. erweiterte Auflage, 2 Bände, 861 Seiten, 331 Abbildungen, 4 Faksimiles, 64 Notenbeispiele, 67 Zeichnungen im Text |
| Band 13/14 | Martin Vogel, Onos Lyras. Der Esel mit der Leier, 2 Bände, 740 Seiten, 190 Abb. |
| Band 15 | Sigrun Schneider, Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen, 317 Seiten, 9 Abbildungen |
| Band 16 | Martin Vogel, Die Lehre von den Tonbeziehungen, 480 Seiten; in englischer Übersetzung: On the Relations of Tone, edited by Carl A. Poldy, 502 Seiten |
| Band 17 | Günter Schnitzler (Hg.), Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik, 297 Seiten |
| Band 18 | Albrecht Schneider, Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft, 272 Seiten |
| Band 19 | Barbara Münxelhaus, Pythagoras Musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadrivieraler Wissenschaft im lateinischen Mittelalter, 286 Seiten, 30 Abbildungen |
| Band 20/23 | Werner Danckert, Symbol, Methapher, Allegorie im Lied der Völker, aus dem Nachlaß herausgegeben von Hannelore Vogel, 4 Bände, 1584 Seiten |

Die Bände der ORPHEUS-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik

- Band 24 Hellmuth Christian Wolff, Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950, 294 Seiten, 123 Notenbeispiele
- Band 25/26 Martin Vogel, Chiron, der Kentaure mit der Kithara, 2 Bände, 764 Seiten, 187 Abb.
- Band 27 Werner Danckert, Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik, aus dem Nachlaß herausgegeben von Marianne Bröcker, 472 Seiten, 144 Notenbeispiele
- Band 28 Jürgen Schläder, Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper, 505 Seiten
- Band 29 Hannelore Thieme, Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik, 178 Seiten, 20 Abbildungen
- Band 30 Martin Vogel, Musiktheater I: Die Krise des Theaters und ihre Überwindung, 460 Seiten
- Band 31 Martin Vogel, Musiktheater II: Lehrstücke, 464 Seiten
- Band 32 Michael Hurte, Musik, Bild, Bewegung. Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen, 301 Seiten
- Band 33 Helmut Reis, Harmonie und Komplementarität. Harmonikale Interpretation des pythagoreischen Lehrsatzes, 272 Seiten
- Band 34 Martin Vogel, Anleitung zur harmonischen Analyse und zu reiner Intonation, 210 Seiten
- Band 35 Martin Vogel, Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik, Teil I: Schönberg, 552 Seiten
- Band 36 Dorothea Baeumer, Victor Goldschmidts Harmonielehre der Kristalle, 223 Seiten
- Band 37 Ruth Michels-Gebler, Schmied und Musik. Über die traditionelle Verknüpfung von Schmiedehandwerk und Musik in Afrika, Asien und Europa, 201 Seiten
- Band 38 Heinz Gramann, Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts, 282 Seiten
- Band 39 Martin Vogel, Nietzsche und Wagner. Ein deutsches Lesebuch, 404 Seiten, 55 Abbildungen
- Band 40 Albrecht Schneider, Analogie und Rekonstruktion. Studien zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung und zur Frühgeschichte der Musik, Band 1, 442 Seiten
- Band 41 Wolfgang Voigt, Dissonanz und Klangfarbe. Instrumentationsgeschichtliche und experimentelle Untersuchungen, 238 Seiten
- Band 42 Alexander Pilipczuk, Elfenbeinhörner im sakralen Königtum Schwarzafrikas, 136 Seiten, 47 Abbildungen
- Band 43 Martin Vogel, Musiktheater III: Vier weitere Lehrstücke, 432 Seiten
- Band 44 Kimiyo Powils-Okano, Puccinis "Madama Butterfly", 432 Seiten
- Band 45 Martin Vogel, Die enharmonische Gitarre, 264 Seiten

Die Bände der ORPHEUS-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik

- Band 46 Eva Küllmer, Mitschwingende Saiten. Musikinstrumente mit Resonanzzeiten, 407 Seiten, 116 Abbildungen
- Band 47 Martin Vogel, Musiktheater IV: Mozarts Aufstieg und Fall, 372 Seiten, 57 Abbildungen
- Band 48 Ludwig Stoffels, Die Winterreise, Band 1: Müllers Dichtung in Schuberts Vertonung, 383 Seiten
- Band 49 Hans Engel, Die Stellung des Musikers im arabisch-islamischen Raum, 350 Seiten, 34 Abbildungen
- Band 50 Martin Vogel, Musiktheater V: Stücke für Salzburg, 478 Seiten, 79 Abbildungen
- Band 51 The Archaeology of Early Music Cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology, edited by Ellen Hickmann and David W. Hughes, 367 Seiten, 210 Abbildungen
- Band 52 Jutta Stüber, Die Intonation des Geigers, 371 Seiten
- Band 53 Karen Kopp, Form und Gehalt der Symphonien des Dimitrij Schostakowitsch, 439 Seiten
- Band 54 Helmut Reis, Der Goldene Schnitt und seine Bedeutung für die Harmonik, 190 Seiten
- Band 55/56 Martin Vogel, Musiktheater VI/VII: Der Zauberflöte zweiter Teil. Partitur und Kommentar, 2 Bände, 778 Seiten
- Band 57 Jutta Stüber, Mozarts Haydn-Quartette. Intonationsanalyse, 531 Seiten
- Band 58 Heribert Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918-1933, 426 Seiten, Faksimiles und Abbildungen
- Band 59 Günter Hartmann, Karl Straube und seine Schule: "Das Ganze ist ein Mythos", 313 Seiten
- Band 60 Jutta Stüber, Beethovens Rasumowsky-Quartette op. 59. Intonationsanalyse, 369 Seiten
- Band 61 Martin Vogel, Die Naturseptime. Ihre Geschichte und ihre Anwendung, 510 Seiten
- Band 62 Ludwig Stoffels, Die Winterreise, Band 2: Die Lieder der ersten Abteilung, 462 Seiten
- Band 63 Martin Vogel, Musiktheater VIII: Der Lehrstücke dritte Folge, 354 Seiten
- Band 64 Regina Plate, Kulturgeschichte der Maultrommel, 235 Seiten
- Band 65 Hermann Schwedes, Musikanten und Comödianten - eines ist Pack wie das andere. Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz, 422 Seiten
- Band 66 Mark Lindley und Ronald Turner-Smith, Mathematical Models of Musical Scales. A New Approach, 308 Seiten
- Band 67 Helmut Reis, Natur und Harmonik, 492 Seiten, 199 Zeichnungen und Abbildungen
- Band 68 Jutta Stüber, Schuberts Quartett "Der Tod und das Mädchen". Anleitung zur Intonationsanalyse, 296 Seiten

Die Bände der ORPHEUS-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik

- Band 69 Uwe Seifert, Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft.
Zur Grundlegung der kognitiven Musiktheorie, 458 Seiten
- Band 70 Bettina Gratzki, Die Intonation im Chorgesang, 300 Seiten
- Band 71 Hilde Malcomess, Die opéras minute von Darius Milhaud, 225 Seiten
- Band 72 Jutta Stüber, Anleitung zum Quartettspiel in reiner Stimmung, 325 Seiten
- Band 73 Martin Vogel, Musiktheater IX: Stücke für Weimar, 454 Seiten
- Band 74 Ioannis Zannos. Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum
Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen
Kunstmusik, 554 Seiten